ISSN 0029 - 5701

NUESTRA ARQUITECTURA

Año 51 - Nº 515 - $ 30.000



... CPC Está?, arq. Eduardo Yarke, Formas perdidas, arq. Guillermo Gregorio, Estudio Ezcurra, Larreguy y Asociados. Período 1977/1980. "Vendrán otros más", arq. Héctor de Ezcurra, Colegio Villa Devoto School, Complejo Habitacional en la Avda. Perú, Conjunto de 500 viviendas y equipamiento, Torre Puerto Asunción, Dos Torres de Vivienda y Oficinas, Conjunto Urbano Patagonia, Propuesta para la Remodelación de Les Halles de París, Concurso Suboficiales Comodoro Rivadavia, Prototipo para Sucursales, Centro Ecológico, Concurso 1000 viviendas y equipamiento en Catamarca, Concurso 1000 viviendas y equipamiento en Formosa, Ensanchamiento Avenida del Tejar. Plazas y Fuentes, Proyecto Ampliación Edificio Escuadrón de Transporte, Desarrollo del Area Costera, Concurso Edificio de Tribunales en Gral. Pico, 190 Unidades de Vivienda, Estación Hidrobiológica, Motel Club Deportivo, Humor, "Martín Fierro" y la Arquitectura Moderna, arq. Rafael Sendra, La Ciudad Hidroespacial, Gyula Kosice, La obra del arq. Lorente Mourelle, El futuro del objeto, George Nelson.

UTOPLEX papel de calidad para dibujo, de origen suizo, con extraordinaria transparencia





Los dibujantes aprecian especialmente la gran adherencia de la tinta china que presenta UTOPLEX.

La excepcional resistencia al envejecimiento mantiene su capacidad heliográfica por tiempo ilimitado.



Indispensable auxiliar para escuelas y gráficos: Block-UTOPLEX neutral o milimetrado.

UTOPLEX

Oferta de prueba

Su oferta me interesa. Quiero conocer mejor UTOPLEX y probarlo.
Envíe a mi domicilio:

- ☐ Prospectos UTOPLEX
- ☐ Muestras_____ g/m²
- ☐ Material de prueba
- ☑ Lista de precios

☒ Marcar lo deseado y enviar a:

TRADECO S.R.L.
Balcarce 353 – 4º Piso
1064 BUENOS AIRES

SIHL

-SIHL- Zürcher Papierfabrik an der Sihl, Zürich (Schweiz)

TRADECO S.R.L.
Balcarce 353 – 4º Piso
Tel. 33-6575/6
1064 BUENOS AIRES

-3-

NUESTRA ARQUITECTURA

Año 51 - Nº 515 - $ 30.000



Director:
Norberto M. Muzio
Asesor Editorial:
Arq. Mario Sebastián Sabugo
Sección historia:
Arq. Rafael J. Iglesia
Sección diseño:
Arq. Guillermo Gregorio
Colaboradores de redacción:
Arq. Mónica R. Lux Wurm y
Arq. Marcelo J. García Paz
Jefe de publicidad:
Norberto C. Muzio (h)

Revista fundada en agosto de 1929
por Walter Hylton Scott
Registro Nacional de la Propiedad
Intelectual Nº 1.450.019

Distribuidora en Buenos Aires:
Brihet e Hijos, Viamonte 1465,
7º P, "B".
Distribuidora en el interior:
Agencia Distribuidora
Río Cuarto S.R.L.
California 2587, (1289) Buenos Aires.
Fotocomposición:
Old Style, Paraná 933,
Tel.: 44-7290
Impresión:
DKL Hueco Offset
Películas:
Franzolini y Cía. S.A.
Precio de esta edición: $ 30.000
Suscripción en el país
(5 números) $ 150.000
Suscripción en el exterior
(6 números) u$s 54
Editada por Editorial
Contempora S.R.L.
Sarmiento 643 — 5º piso
Tel.: 45-2575/1793 -
(1382) Buenos Aires

SUMARIO

Pág.

... ¿CPC está?

Por Arq. Eduardo Yarke

Es evidente que estamos asistiendo a la gestación de una nueva etapa en la concepción de la Arquitectura. Históricamente, ésto no es un hecho nuevo, sino la periódica renovación de valores que es constante en la Cultura Occidental.

Dentro de ella, la interrelación de permanentes, aunque sutiles, cambios en la intepretación de los fenómenos políticos, sociales, económicos, tecnológicos, etc., transfieren con el tiempo su natural correlato de propuestas y dudas a la Arquitectura, que es, como siempre ha sido, el reflejo un tanto tardío del pensamiento crítico de su época.

Desde hace una década, aproximadamente, se ha acelerado en el seno de nuestra cultura el proceso de revisión profunda, aunque todavía mantenida en el plano conceptual, de aquellos valores que alimentaron el pensamiento y la acción del período histórico de los años del cincuenta y del sesenta.

Ello va generando en consecuencia, su reflejo en la Arquitectura, aunque dentro de la dialéctica característica que acompaña todo proceso de cambio; la polarización entre la crisis manifiesta y la reacción reafirmadora (y a veces restauradora) de lo que ha quedado atrás en el proceso evolutivo.

Entre los que piensan que todo tiempo pasado fue mejor (la época de los grandes maestros, por ej.) y los que bucean en la realidad presente para hilvanar aquellas pautas que sirvan para construir un nuevo marco de pensamiento.

En la actualidad, cada aspecto de esta polarización se da en un nivel diferente.

Cuando se trata de adecuar y redefinir los aspectos teóricos de la Arquitectura de esta época, la crisis surge con plenitud, prevaleciendo



Arq. Eduardo Yarke

las propuestas originadas en forma individual o de pequeños grupos que acuden a la Antropología, Lingüística, Psicología, etc., con el afán de fundamentar sus enfoques.

En el nivel de las realizaciones, de la Arquitectura construida, y con excepción hecha a un limitado número de obras de "vanguardia", el momento ofrece la ejecución masiva y a veces a escala monumental (caso la Defense de Paris o nuestro doméstico Retiro) de ejemplos demostrativos de aquellos valores que están en crisis o francamente perimidos.

Es que la Academia surgida del "International Style" con sus **códigos asimilados y generalizados**, permite la conjunción de algunos arquitectos y diseñadores con gobernantes y dirigentes de todo tipo para construir los símbolos visibles del poder político y económico de esta época con prescindencia de todo pensamiento crítico.

Es así como en el centro de las grandes ciudades, la City, surgen con ímpetu los edificios cada vez más altos, livianos y transparentes, que la sociedad industrial nos permitió construir. La arquitectura se imprimió de los mismos valores de uniformización, concentración y gigantismo que tan caros resultan al pensamiento de la doctrina industrialista, y junto con la internalización de códigos formales se diluyó el espíritu original, aquélla ensoñación idealizadora con que los pioneros saludaban el advenimiento de la era industrial.

En cuanto a nosotros, los arquitectos, con interés permanente en precisar el marco conceptual de la tarea que realizamos, es natural que con viva agitación tomemos conciencia de estos hechos y verifiquemos que, mientras se decodifica y se esparce irremediablemente la armazón teórica generada por el "movimiento moderno", la enorme cantidad de referencias provenientes de diversas disciplinas, ofrecida a cambio, no llegan a constituir una teoría lo suficientemente unitaria, sintética, compleja y asimilable como para ser aceptada por nuestros emocionalmente racionalizados espíritus.

Sin embargo, alcanzamos a visualizar en este panorama de confusión **aspectos positivos**. Uno de ellos es que resurge la necesidad de **estrechar vínculos de comunicación con la sociedad** que nos nutre y acortar las distancias que nunca dejaron de existir entre Ellos (los pasivos y anónimos usuarios de espacios públicos y privados) y Nosotros (los activos e individualizados teorizadores y diseñadores y hasta legisladores de dichos espacios).

Otro aspecto a ser reconocido, quizás en mayor intimidad, es la importancia que adquieren para nuestra identidad los **Credos Profesionales Colectivos**, sobre todo si esos credos **podemos transferírselos** en el momento oportuno a la sociedad en su conjunto para que los adopte como propios. He aquí el nu-

do del desfasaje temporal entre sociedad crítica y Arquitectura resultante: No es ni más ni menos que el tiempo que se tarda en elaborar un **nuevo Credo Profesional Colectivo** para poder despojarse del anterior.

El último gran CPC lo constituyó el "racionalismo", cuya consolidación en el tiempo y triunfo final se manifiesta en la manera como se han renovado las áreas más sensibles y representativas de nuestras grandes ciudades.

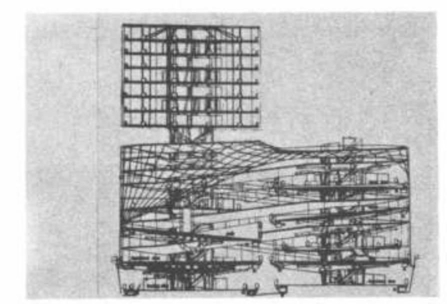
El "racionalismo", sobre todo en la difundida versión del "International Style", ofrecía connotaciones irracionales desde su mismo origen; pero debió pasar medio siglo para que esas cualidades se hicieran evidentes a los diseñadores. Mientras tanto funcionó como un asimilable código que resumió las aspiraciones progresistas de una etapa y consiguió para la Arquitectura el reconocimiento como producto de nuestra época, equiparable en cuanto a influencias en las modalidades sociales, con el automóvil, el avión a reacción la computación, etc...

La fuerza del CPC racionalista ha sido de tal magnitud que los principales voceros del "post-modernismo" se definen a sí mismos como continuadores y renovadores de "racionalismo" aun cuando el demostrarlo no sea tarea sencilla y obligue a complicadas especulaciones intelectuales.

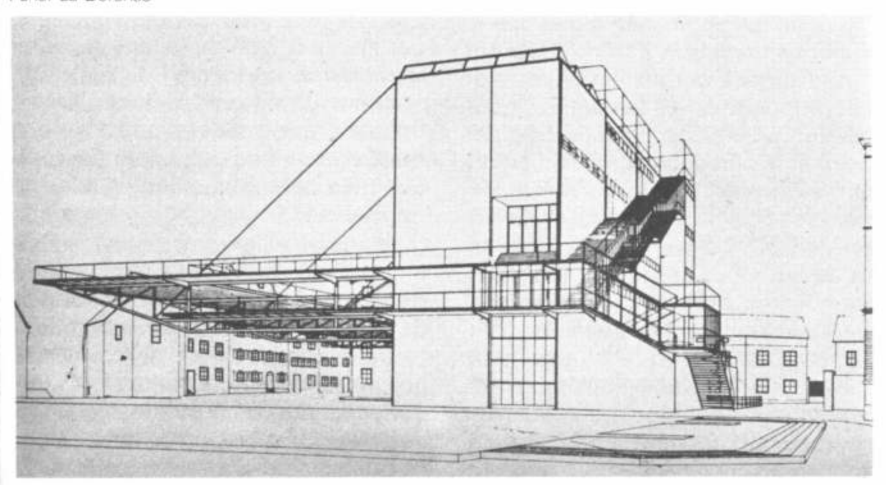
La creación de CPC como respuesta tranquilizadora a un estado



París: La Defense

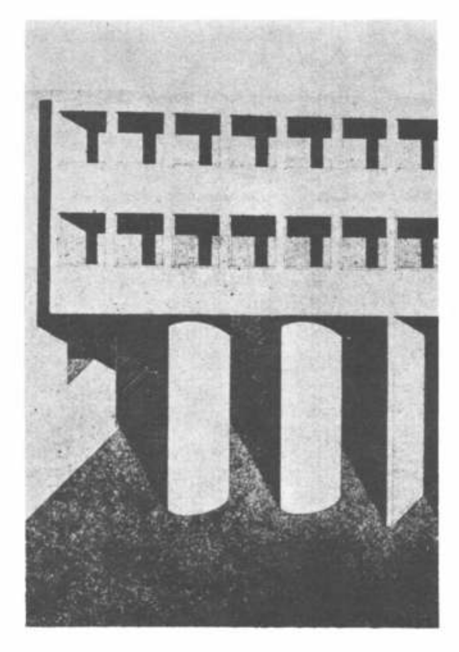


Michael Webb (Archigram): Sin Palace.



Hannes Meyer: Petersschule. Basilea (1926)

Aldo Rossi: Estudio para el proyecto Gallaratese, Milán (1973)



de desasosiego creciente, no debe pensarse como un hecho circunscripto a la Arquitectura. También la Política, la Ecomomía, la Medicina o la Historia del Arte han impuesto sus sofisticadas elaboraciones míticas, y es muy frecuente el caso, merced a nuestra compartimentada realidad individual y social, que mientras nos enfrascamos apasionadamente en la resolución de los enigmas profesionales propios, aceptamos humildemente los sofismas provenientes de otras disciplinas.

Pero cuando las otras disciplinas irrumpen sobre la Arquitectura para fundamentar las propuestas renovadoras, un cierto escozor y una leve sospecha suele apoderarse de nosotros. ¿Qué sabemos realmente los arquitectos de Lingüística, Psicología, Ecología, etc... como para sentirnos seguros y cómodos al utilizar los códigos que estas disciplinas emplean? ¿Es la Arquitectura el vértice de la crisis o ella también afecta al conjunto del conocimiento en su estado actual?

De cualquier manera esta realidad proveniente de otras áreas no es un hecho nuevo, sino por el contrario tiene antecedentes lejanos en la Historia: ¿No influyó acaso la Música, la Pintura y la Escultura sobre la Arquitectura del Renacimiento en adelante?, ¿No es el desarrollo industrial del siglo XIX realizado sobre los avances de las Matemáticas, la Mecánica y la Metalurgia, la que provoca la reacción antineoclásica?, ¿No es la Teoría de la Relatividad un fuerte apoyo en el inicio del movimiento modeno?, ¿Y las propuestas del Team X o del Archigram no tienen relación acaso con la Teoría de Sistemas y la Cibernética?

Sin embargo, todas estas verificaciones no llegan a tranquilizarnos y esto sucede porque el conjunto de las propuestas renovadoras reunidas son polémicas y contradictorias entre sí y como conjunto no alcanzan a proveer de suficientes elementos con los que elaborar un nuevo CPC. Lo que necesitamos es, en definitiva poder tender los puentes que nos permitan **cerrar serenamente el capítulo histórico del "Movimiento Moderno" y abrir uno nuevo**. "El Movimiento Moderno", conteniendo a todas las corrientes internas que fue generando, presenta una línea de continuidad desde el comienzo del siglo hasta la década del sesenta. Fue **humanista**, aunque en forma un tanto utópica, y creyó firmemente en las posibilidades de la ciencia y de la técnica, en el progreso permanente y en las virtudes de la industrialización. Al mismo tiempo **intentó influir en el desarrollo urbano** y se integró con las técnicas de la planificación, ya sea para generar nuevas ciudades o para renovar o encauzar las existentes. Pertenece a una época que se definió hacia un fuerte materialismo y por lo tanto desembocaría inexorablemente en el "**consumismo**". Esto último hizo que su vocación **humanista se fuera convirtiendo en algo abstracto**. Uno de sus mayores logros teóricos, la noción de espacio-tiempo referida a la Arquitectura, fue en muchos casos, la manera de concebir al hombre-usuario como un objeto ambulatorio permanentemente dispuesto a la contemplación absorta de los espacios construídos.

Renegó del siglo XIX considerándolo falso, hueco y formalista (también el Renacimiento renegó del Gótico acusándolo de obscurantista) y terminó cayendo en los mismos defectos de formalismo preestablecidos aunque con un repertorio diferente. Fue **internacional** a punto tal que ignoró diferencias étnicas, culturales y climáticas.

Frente a esto las opciones renovadoras que van surgiendo presenta diferencias notables. No es casual que se acuda a las ciencias sociales para ir desarrollando las posibilidades de nuevos códigos que indican una renovada preocupación humanística con un sentido de mayor integralidad entre lo físico y lo espiritual y psicológico. Cuando se habla, por ejemplo; de "rescatar y respetar la memoria colectiva" se esta refiriendo a un sitio específico, dentro de una ciudad determinada y a una realidad humana con sentimientos e historias comunes o individuales diferenciadas.

También el arquitecto se ha humanizado y reconoce su impotencia frente a ciertos problemas. **Mario Botta** dice: "La ciudad es el producto de la colectividad, no es más el producto de un arquitecto. El arquitecto tan solo puede tratar de definir algún elemento o tomar alguna posición crítica frente a ella, pero

reconociendo los límites de su impotencia.''

Ya no existe esa fe ciega en la virtud del adelanto tecnológico. El mismo Botta dice al respecto: ''Creo que frente a la tecnología hemos perdido la dimensión humana. Creo que al hombre **no le hace falta una gran tecnología** para hacer una ventana y es inútil tomar la tecnología de los misiles para hacer una habitación para el hombre''.

La reconciliación con el pasado constituye otro dato significativo. Para **Aldo Rossi** son las ''**permanencias**'', refiriéndose específicamente a los edificios-monumentos que sirven como focos organizadores de toda un área, y al respecto **Bohigas** dice: ''Hay seguramente un catálogo de elementos de composición que por encima de los estilos y de las épocas se repiten como estructuras básicas del lenguaje arquitectónico''.

Lejos de simplificar el problema, todas estas definiciones y muchas otras que se agregan a ellas lo van complejizando.

Definir la Arquitectura es hoy en día una tarea ímproba e inútil. Tiene mucha más importancia comprender paulatinamente que el hecho de proyectar tiene más dimensiones que las que podían caber hace veinte o treinta años.

La complejidad del hombre como ser individual, como actitud, conducta y sentimiento grupal o social comienzan a ser tenidos en cuenta.

A Le Courbusier le bastaba la escala física del hombre, en el **Modulor**, para establecer su patrón de medidas. En la actualidad sabemos que existen además diferentes escalas psicológicas donde el Tiempo es Hoy, Ayer y Mañana simultáneamente, y las distancias el resultado de complejas interrelaciones. La Bauhaus podía diseñar un objeto teniendo fundamentalmente en cuenta las dimensiones de la anatomía humana, para aplicarlas a una forma simple que fuera factible de producirse en serie. Hoy sabemos que una silla es un objeto que tiene significados y usos distintos para un alemán o para un francés y posiblemente tambien para nosotros, a poco que reparembs en ello y podamos compararnos.

En un libro de permanente interés ''La Dimensión Oculta'' de **Edward T. Hall**, se diferencian los alcances y las dimensiones distintas entre el espacio visual, el auditivo, el olfativo, el térmico y el táctil. También en el mismo libro, se analizan las cuatro distancias que, según Hall, regulan las relaciones entre los humanos y las compara con el comportamiento de algunas especies animales.

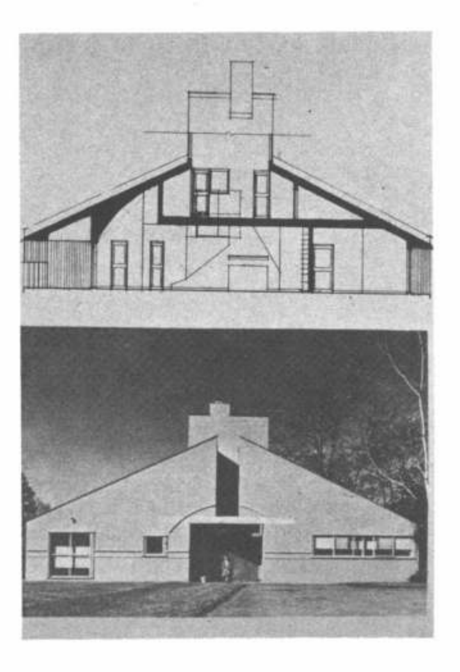
El hombre como especie dentro del equilibrio de la Naturaleza, tal como lo puede estudiar la Ecología, ofrece numerosos aspectos de interés que deberán ser sintetizados por la Arquitectura y el Diseño Urbano, al comprender por ejemplo; que el problema de las densidades urbanas es bastante más complejo que el que resulta de proponer las volumetrías deseadas y encarar una ensalada más o menos equilibrada entre tendencias, funcionalismos y economías de infraestructura. El agotamiento de ciertos recursos naturales y la llamada ''crisis energética'' nos advierten que es imposible seguir **imponiéndole un clima artificial** a la Arquitectura con prescindencia de las características climáticas locales de su emplazamiento y que la Arquitectura deberá bastarse a sí misma en gran medida en el futuro con respecto a sus necesidades de energía. Esto tiene influencia notable en el diseño de los edificios y en diseño urbano y constituye una nueva dimensión (la energía consumida) que deberá ser prevista y verificada.

Coincidimos con Botta que es inútil querer aplicar la tecnología de los misiles en la Arquitectura pero será necesario aplicar y desarrollar las ''tecnologías apropiadas'' para cada caso, dentro del concepto que expresa E.F. Schumacher en ''Small is Beautiful''.

Evidentemente, será difícil llegar a reconstruir con tantos elementos distintos y dinámicos una teoría arquitectónica con el valor sintético que tuvo el ''racionalismo''. Mientras tanto la sensibilidad, la capacidad de percepción y la intuición tendrán valor como el conocimiento y el rigor profesional.

Es posible también que, como Venturi, lleguemos a preferir los elementos ''híbridos'' a los ''puros'', los comprometidos a los ''limpios'' y la ''vitalidad confusa'' frente a la ''unidad transparente'' y como en la vieja canción infantil.. CPC está?...

Robert Venturi: Casa en Chesnut Hill, Pa (1962)



Formas perdidas

Acerca de la expresión en el diseño, o una reconsideración del MOVIMIENTO MODERNO

Por Arq. Guillermo Gregorio



Arq. Guillermo Gregorio



Pintura de Pollock y Diseño de Cecil Beaton, 1960.

Es difícil explicar el particular interés que he sentido siempre por ciertos objetos y diseños de la década del "50", que no son precisamente aquellos que han dado cuerpo a la "GUTE FORM", al "GOOD DESING" ó a la "BUENA FORMA INDUSTRIAL". Más que interés diría una atracción o fascinación de orígenes difusos y límites inciertos, cercana al tipo de experiencia que vivimos cuando escuchamos cierta música y descubrimos que, aún ajena a nuestra actualidad, activa en nuestro interior sectores oscurecidos pero intensamente vivos aún. El "JUKE BOX" CHANTAL METEOR 200 de DAVID FRY, el BUIK LE SABRE de HARLEY EARL, el pabellón MONTECATINI de la Feria de Milán de 1952, tienen para mí resonancias intensas, a pesar de que siempre se nos ha enseñado en facultades y escuelas que esos objetos son execrables. Otro tanto podría decir de esas telas para tapicería o cortinados que constituían una pequeña y alegre fiesta al vulgarizar las formas de MIRO, ARP y CALDER —o aún de POLLOCK— con total ingenuidad en las manos de LUCIENNE DAY, RUTH ADLER ó AZIA MARTINELLI.

Atribuir este interés a la mera nostalgia de una época vivida con intensidad adolescente, mientras devorábamos las páginas de "MAS ALLA" —de diseño muy "FIFTIES" por cierto— en un clima de espectativa pre-espacial en el cual todo era apertura y la vida se nos antojaba infinita, sería una simplificación tan torpe como peligrosa para quien el recuerdo —aún nostálgico— capaz de dar continuidad y unidad más allá del tiempo y lugares a hechos tan contradictorios como la explosión de formas y objetos, símbolo y concreción de un siglo pataleante, cada vez menos optimista pero aún ruidoso y lleno de planes para el futuro, la negación de esto mismo por la "BEAT GERERATION" —de la cual nos llegaban entusiasmantes ecos— y nuestras esperanzas y desesperanzas porteñas, es motivo suficientemente justificado para aproximarse a reflexionar y estudiar sobre aquello que se nos aparece como un conjunto de realidades complementerias a través de ese recuerdo unificador. Conjunto tan compacto, real y presente como lo que vivimos en la actualidad, en tanto parte ya indisoluble de uno y de su particular forma de existir.

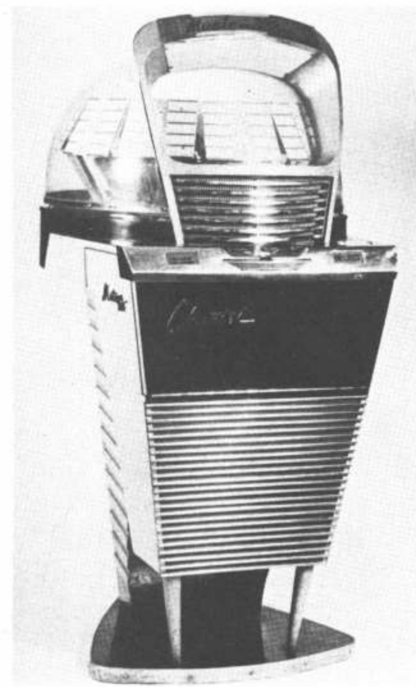
Así es que hace algún tiempo decidí intentar pensar con cierto orden acerca de todo aquello, con el propósito de arrojar cierta luz sobre un conjunto de ideas neblinoso referida a una época que se antoja de máxima posibilidad. Pero mi intención cartesiana pronto fue atacada por la viva realidad: leí un título provocador, "Diseñando el mundo post-industrial" (1) y otro ejército de preguntas invadió mi delimitado campo de acción.

¿Tendría ésto algo en común con la idea de "Post-modernismo" arquitectónico y la discusión que se da alrededor de ese término? (2) ¿Es pertinente ó posible tal discusión respecto del diseño industrial, la comunicación visual, el vestido?. De cualquier manera, ¿qué tenía todo esto que ver con mi interés hacia ciertas formas de un pasado no muy lejano, pero pasado al fin?.

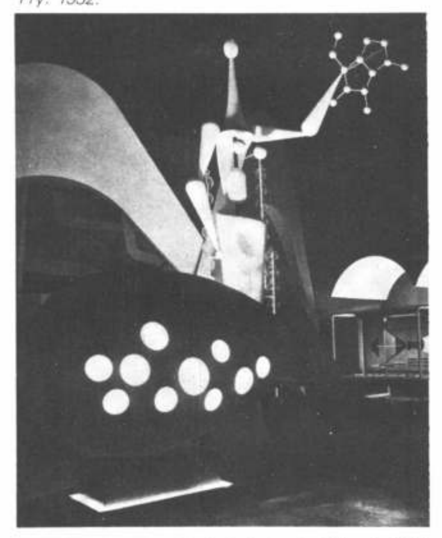
Intuí que había relación entre estas ideas dispersas; no parecía demasiado casual que me dirigiese hacia la década del "50" en momentos en que comenzamos a leer en revistas especializadas que piensan los que reconsideran el Movimiento Moderno de lo que piensan los llamados post-modenistas acerca del Movimiento Moderno (!).

Habitualmente las referencias ó aproximaciones al diseño industrial giran alrededor de ciertos puntos que con el tiempo han ido adquiriendo pretigio como los únicos imaginables dentro de un discurso responsable, serio y riguroso. Así, en un primer momento en el cual se intentaron establecer fundamentos teóricos para esa actividad, el pensamiento dominante giró alrededor de la idea de **forma**. Es decir, la forma que debería tener el producto industrial, como estandardización de "un gusto seguro, de validez general" (MUTHESIUS), o como concreción de una síntesis por medio de la individualidad del **artista** en tránsito hacia un **nuevo estilo**. (VAN DE VELDE).

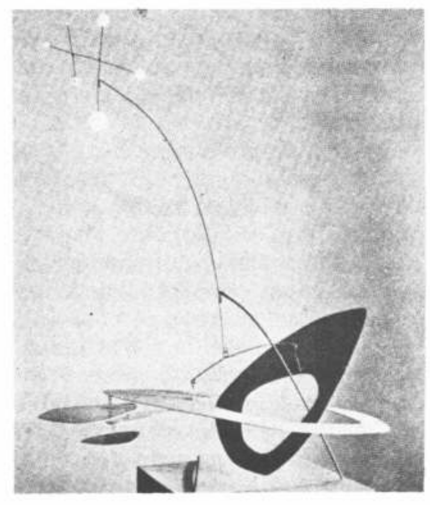
La discusión acerca de la pertinencia del concepto de **arte** en el diseño industrial (3), postergó la fomulación más o menos clara y explícita de los vínculos entre esa forma, el proceso productivo y el material hasta la aparición de la "primera" BAUHAUS (ITTEN) (4), en un marco



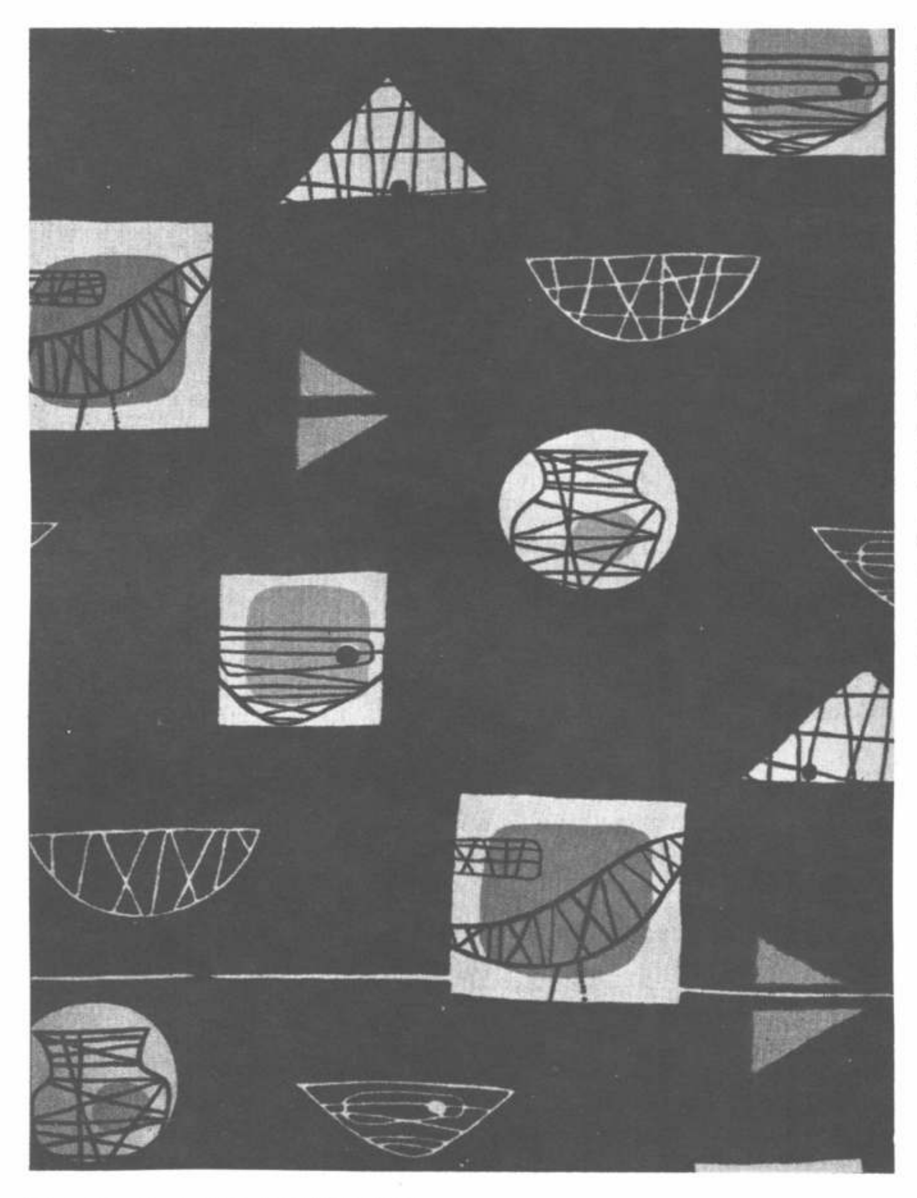
"Juke-Box" Chantal Meteor 200. Diseño de David Fry. 1952.



Pabellón Montecatini de la Feria de Milán de 1952.



Alexander Calder. "Paleta Roja". Movil. 1947.



Estampado en rayon diseñado por Marion Mahler

de discusión creciente hacia la integración de "arte y técnica, la nueva unidad" (GROPIUS) (5), más ó menos resistida (FEININGER, KANDINSKY), en tanto mayor compromiso con la industria en desmedro del "Valor de lo puramente artístico".

En el momento en que BAUHAUS se integra con la idea constructivista, el **funcionalismo** se convierte en principio de configuración. El servicio a una finalidad con perfección, se asocia a los conceptos de belleza y economía. "Lo bello se basa en el magistral dominio de todos los supuestos científicos, técnicos y formales de los que resulta un organismo" (GROPIUS). La creación de **Tipos** para los objetos de uso diario teniendo como base el aprovechamiento sobrio de materia, espacio, tiempo y dinero aparece tras la justificación de necesidad social. Hay aquí un paréntesis con respecto a lo artístico que va a ser resuelto vigorosamente por HANNES MEYER: "Todo arte es composición, y en consecuencia antifuncional". "Toda vida es funcional, y por ello, no artística". "Todas las cosas de este mundo son producto de la fórmula "función por economía" y el diseño como obra emotiva del artista no tiene justificación en la existencia".(6)

La clase de conceptos aquí citados son lo que han vertebrado en mayor ó menor grado los programas de enseñanza en todas las escuelas de diseño, alcanzando un momento de gran brillo con la HOCHSCHULE FUR GESTALTUNG de ULM, transitando desde la definición de forma, arte y belleza como "la suma de todas las funciones en unidad armónica" (BILL), hasta la determinación de señalar la "finalidad social de la creatividad"(MALDONADO), con el propósito de continuar y superar la tradición de la BAHAUS.

Desde entonces hasta hoy, la incorporación de nuevos conceptos pedagógicos, la consideración de diversas metodologías (científicas ó no), la irrupción de la semiótica y otras ciencias **en el aula** de las escuelas, no han modificado sustancialmente las preguntas **en el taller**. Los centros de gravitación siguen estando de un modo u otro, ubicados en el espacio de un "funcionalismo ampliado", donde los estudios sobre los significados iconológicos no han implicado necesariamente la valoración de algunos aspectos omitidos por el "positivismo moral" del funcionalismo originario. Frecuentemente el concepto de objetos como portador de "valores simbólicos" aparece yuxtapuesto al "caracter de uso" sin entenderlo como una nueva unidad.

No intentaré aquí desarrollar una crítica al funcionalismo, ni cuestionar o ampliar aquellos ejemplos "clásicos" del problema del diseño. Sobre ello se ha escrito ya demasiado.

Tampoco es la idea plantear una alternativa u oposición a tendencias recientes que, basadas en consideraciones de re-encauce tecnológico o en puntos de partida estéticos, intentan integrar "lo humano" con procesos y objetos.

La intención es señalar o poner el acento an algunos aspectos y productos que han sido descalificados, o por lo menos relegados, con el propósito de vislumbrar desde allí, si ello es posible, algunas aperturas. El punto de apoyo-elección de interés histórico- será un determinado período de la producción que tiene antecedentes y derivaciones posteriores, muy desestimados por cierto.

Ese período, ubicado no muy rígidamente en la década del "50, es desde mi punto de vista relevante en la medida en que en muchos aspectos significa una digestión y asimilación del Movimiento Modeno con agregados sustanciales aportados por la gente y el uso común-manejo

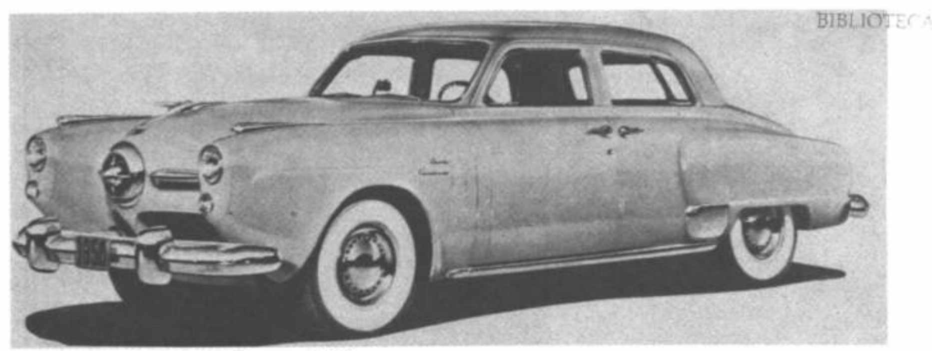
"vulgarizado" y masivo de reintepretaciones populares de imágenes del Movimiento Moderno, con cierta creatividad con la inclusión de derivados no sólo anecdóticos por cierto, de corrientes marginales a la "buena forma", como el expresionismo, el futurismo y en general, aquellas manifestaciones artísticas de fuerte contenido expresivo. Este "procesamiento" del Movimiento Moderno podría identificarse, tal vez, con un embrionario "post-modernismo", aunque por ahora, así dicho, esto no tiene rigor alguno.

La moral y la pertinencia — La forma **Buena**

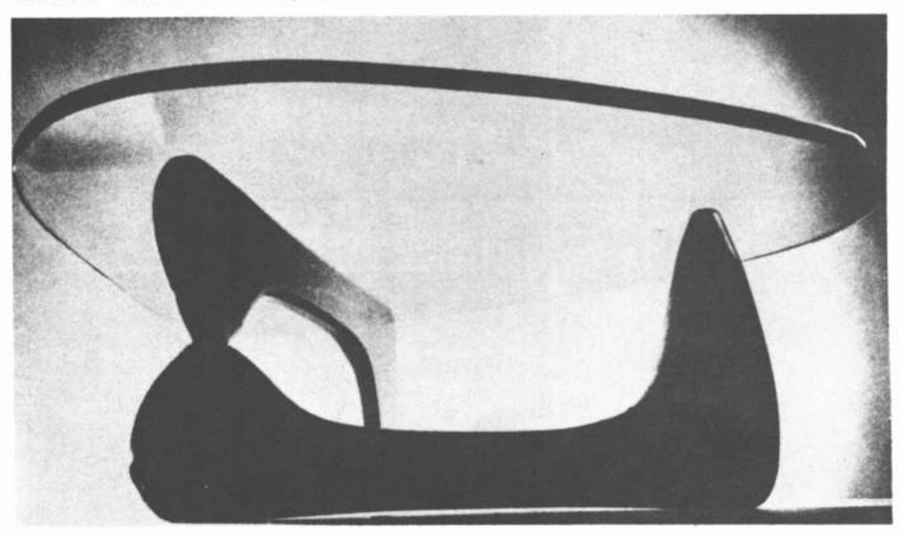
Si recorremos la historia brevemente señalada, veremos que de todas las afirmaciones podremos extraer dos grandes ejes alrededor de los cuales pareciera estructurarse todo lo restante. Estos son: un concepto de orden **moral**, tendiente a regir lo **correcto y verdadero**, por un lado, y una permanente pregunta acerca de la clase ó categoría de hechos y productos humanos a la cual pertenece el diseño industrial, por el otro.

Lo primero puede verificarse desde VAN DE VELDE hasta nuestros días. En 1901, VAN DE VELDE escribía: "Fundado en el dogma de la razón, y en la convicción de que ella es la fuente más segura de belleza, el actual renacimiento rechaza por consiguiente a la fantasía como medio ornamental y de expresión. La ve como una mala tendencia espiritual que arruinó el sentido que todos debemos tener de las cosas y que, en lugar de unir a los hombres........los separa. Por cuanto la fantasía usurpa el lugar del sano sentido común, destruyó la unidad de sentimiento que debería existir entre casi todos los hombres cuando se trata de percirbir un mismo objeto. Un tiesto, un vaso, una escudilla, eran objetos muy parecidos para todos los pueblos, tanto los rudos como los cultivados, hasta el momento en que, por una pasión mal sana, uno de esos pueblos sólo pudo representárselos bajo la forma de una animal, de un hombre o de campesino barrigón."

Más adelante agrega:"la palabra y la literatura les prestan ayuda en esta operación ignominiosa: flor-cáliz. En estos cálices, se dice, es posible beber, introducir velas y luces, y así la flor se convierte en vaso, farol, candil. El proceso continúa pero repugna penetrar en este mundo de cosas absurdas para continuar rastreando los remilgos espirituales de esos hombres que, al tomar una flor se preguntan qué otra cosa podrán hacer con ella...." "Semejante acción es malsana é impotente...."



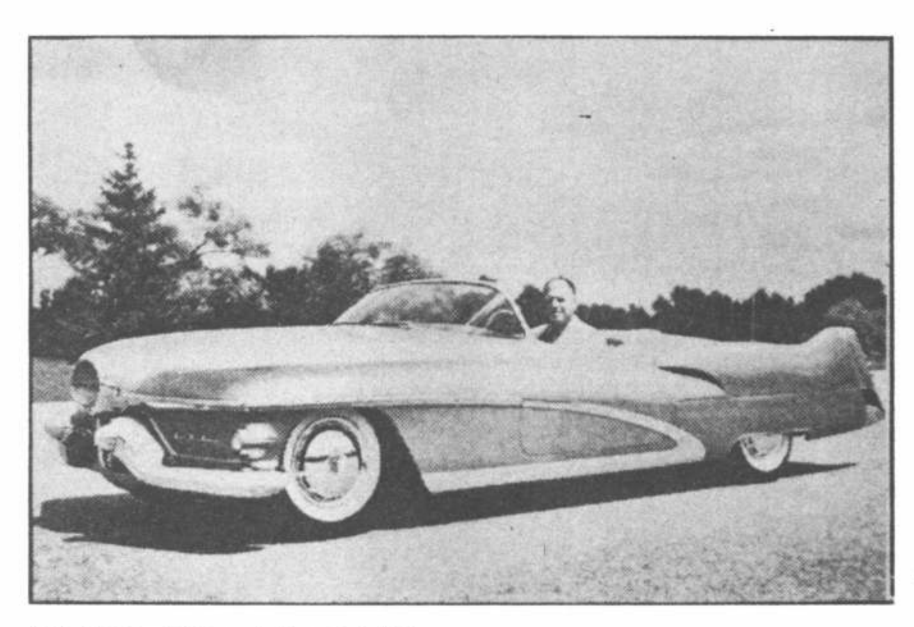
Studebaker "Land Cruiser". Loewy. 1950.



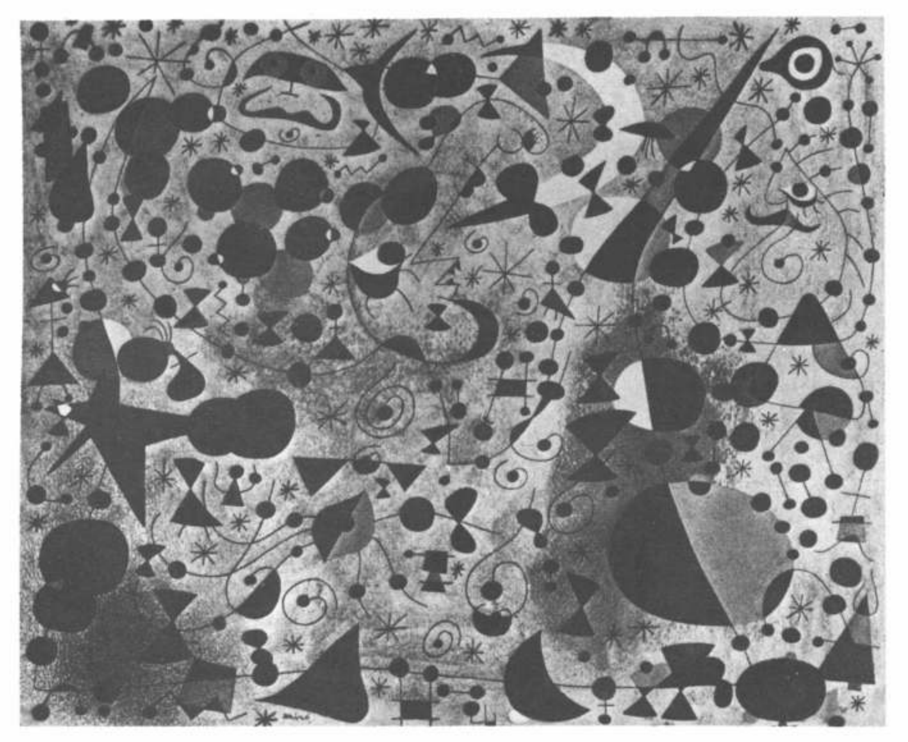
Mesa Diseñada por el escultor Isamu Nogughi para Herman Miller. c. 1940.

No es necesario subrayar algunas expresiones ("mala tendencia espiritual", "usurpar el lugar del sano sentido común", "pasión malsana" etc.) para advertir el sentido moralizador que invade la intención del autor. Se dirá de inmediato que no podría haber sido de otra manera teniendo en cuenta la fecha y el panorama que la producción industrial mostraba, (objetos aberrantes, según los textos clásicos) y el objeto de superar la yuxtaposición "forma útil/decoración" del "arte aplicado". Pero debe notarse en el texto que la descalificación moral de toda una clase de formas se funda en la Razón como único principio de sentido posible. Esto se repetirá en todos los manifiestos. En 1955 Maldonado escribía: "No se puede ignorar que la proliferación actual de formas exteriormente modernas, pero esencialmente retrógradas tiende a convertirse en una de las mayores amenazas para la cultura de nuestro tiempo. Formas nefastas, nosotros nos animaríamos a decir. Formas que obstruyen las vías posibles para una relación social auténtica y que impregnan la vida humana de ilusiones humillantes. El propósito inicial de crear un mundo de formas que favoreciera el advenimiento de un mayor bienestar y de una mayor comunicación, ha sido desviado de su curso por la exigencia de la competencia comercial por un lado, y del formalismo, por otro (9).

El "propósito inicial" es referencia al empeño bauhausiano de crear una "cultura moderna en general" que naufraga por la formulación de un programa vago é incompleto, según Maldonado, quien agrega: "Algunas de las formas creadas en su nombre son para nosotros tan despreciables como lo eran para la



Buick "Le Sabre". Diseño de Harley Earl. 1954.



Joan Miró. "Una de las Constelaciones". 1940.

generación del antiguo BAUHAUS los "objetos artísticos" preferidos por la clase madia de principios de siglo.

Nuevamente las formas nefastas. En VAN DE VELDE su origen es la "fantasía". En Maldonado, un modernismo parado sobre patas idealistas. En el primero son la causa de desunión entre los hombres y destruyen la unidad de sentimiento. En el segundo imposibilitan una relación social auténtica. Las formas nefastas, obedecen a la insensatez sentimentalista ó a la competencia de mercado, siempre producen estragos entre los hombres, si tenemos en cuenta una colección de escritos "clásicos" de la materia.

Así, pues, hay formas calificadas y formas descalificadas. Hay formas **buenas** y formas **malas**. Si echamos un vistazo desde la segunda década del siglo, la palabra importante del "universalismo constructivo" será **Pureza**. Sustentada sobre ciertas formas primarias. En el interior de la BAUHAUS estas formas serán fundamento de toda configuración, desde la afirmación "esotérico-simbolista" de ITTEN (10), hasta la justificación funcionalista. Antes y alrededor de BAUHAUS, DE STIJL, los constructivistas, L. CORBUSIER. Pero nunca estuvo claro porque aparecían las formas puras asociadas con el funcionalismo. Tal predeterminación formal contradice la tan mentada relación biunívoca.

La aerodinámica generaba formas que pasaban muy lejos del cuadradismo de la BAUHAUS. Además, bien sabemos cuan antieconómica es a veces la forma pura.

Esta identificación se desvanecerá con el tiempo, pero por décadas la **forma buena** se identificará con ascética economía: "menos es más", "hacer menos para lograr más", etc. MOHOLY, sobre otras bases, había comenzado genialmente a superar el prejuicio.

Cuando se ablanda la inflexibilidad técnico-económico del funcionalismo meyeriano, MAX BILL alterará la idea de belleza como desarrollo de la función al considerarlo como otra función paralela. Bill será después severamente acusado de "expresionista" y en la escuela de ULM la forma despojada de toda ubicación individual, a "forma blanca" —por fín la "función blanca" de los concretos— quedará consagrada definitivamente como la única posible y socialmente beneficiosa en un mundo "racional". Esos pruductos o sus derivados fueron después los más vendidos-asociación con la industria mediante-entre un público sofisticado y culto, junto con el mobiliario bauhausiano.- La influencia en la enseñanza fue grande, y de algún modo paulatinamente esos objetos-convertidos en modelo-se han ido imponiendo más o menos masivamente y la forma "despojada" ha llegado a ser identificada mundialmente como **la** forma contemporánea.. ¿El triunfo del buen gusto seguro, de validéz general, que quería MUTHESIUS en 1914?. En nuestros días hay aceptación universal de formas que-creo-vá más allá del fenómeno **moda**. El diseño de los automóviles actuales habla de una **universalidad efectiva** que pareciera tener más raíces en la in-

ternacionalización del gusto que en fenómenos fugaces, y en un proceso de muchas implicancias y niveles que ahora no veremos.

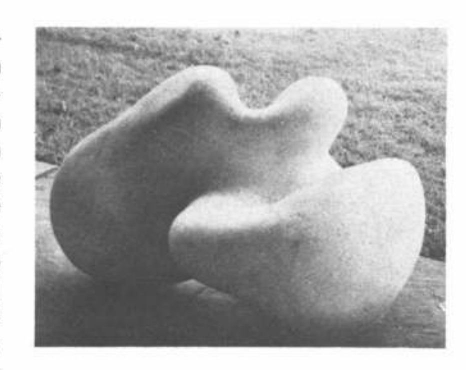
No desatendamos que históricamente las justificaciones del "buen diseño" se hicieron en nombre de la Razón y el Universalismo. El universalismo que consigue elevarse por encima de todo lo finito y pasajero. No sólo todo particularismo será despreciable; toda emotividad individual, todo sentimiento localizado en persona, región, nación, será malsano para la nueva forma, en beneficio colectivo. Basta leer los manifiestos. DE STIJL habla de una relación equilibrada entre lo universal y lo individual, pero muy pocas líneas después declara "la guerra mundial contra el dominio del individualismo y la arbitrariedad" (11), MEYER dirá que "el mundo de las formas constructivas no tiene patria; es la expresión del orden internacional en orden a la construcción" (12). Así se podría seguir detectando esta vocación universalista en la cual juegan además un papel importante la exclusión sistemática de toda forma exterior a la construcción.

Con la consideración del problema de la emoción individual nos acercamos al otro gran eje de dicusión: el diseño industrial ¿es arte? ¿es sólo construcción como fenómeno técnico determinado por un diagrama funcional y un programa económico?, ¿es arte-aplicado?. Un rápido repaso a los programas y manifiestos nuevamente dejaría ver un amplio predominio de la negación de categoría artística al diseño. Además, de algún modo se desprende de lo visto anteriormente para la forma. Pero paradójicamente, una gran parte de las propuestas proviene de artistas, y a juzgar por resultados "funcionales", vemos que había una predeterminación estética en la **elección** de las formas. Pero nada indignará más a la mayoría de los diseñadores profesionales que atribuirles conductas artísticas. "Dejémonos de poesía", dirán. Es una herencia de los programas del Movimiento Moderno además de determinaciones de la práctica profesional concreta, sugestivamente amalgamados. La ya aceptada concluencia de ideologías de nuestro tiempo que niega lo sensible. Aún VAN DE VELDE, defensor de la "libertad artística" en el diseño, condenará la "fantasía". Sin exagerar demasiado podemos decir que en general, la aproximación artística ha sido y **es** rechazada en bloque como algo negativamente contaminante. Justo es decir que Maldonado advierte que la negación proviene de considerar "lo artístico" como un subproducto del arte. De todos modos, en general se hará una virtud de la ausencia emotiva. Una virtud del buen diseño que inmunizará contra ideologías debilitantes. El buen diseñador deberá proceder sin "sentimentalismo" para obtener la **forma buena**. ¿La misma falta de sentimiento por la cual el investigador de mercado determinará la **forma mala**? Pero a las formas del "STYLING" se las llamá "sentimentales".

El arte se halla lejos de la razón...

Cuando se formula un arte **racional**, deberá desaparecer la vibración individual. No deberá ser **expresionista** (13). ¿Pero algún **artista** podrá dejar serlo? Si se pide al artista que relegue **su** expresión, mucho más se le puede requerir al diseñador. Pero cuando empalidece el determinismo forma/función, ¿Qué es lo que suscita la forma? ¿La posibilidad del material?. Más de un "expresionista", como bien sabemos, fue más consecuente con los materiales que muchos racionalistas.

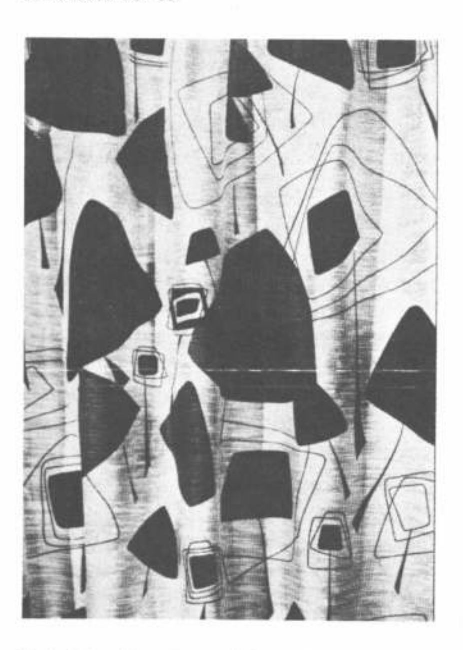
Hasta aquí sigue sin explicación el orificio circular de la trompa del STUDEBACKER LAND CRUISER 1950. De igual manera, con los elementos hasta ahora deplegados, ocurre con los diseños de CARLO MOLLINO, una mesa de ISANU NOGUCHI, o una porcelana "decorada" de ROSENTHAL con forma inspirada en las imágenes de ARP (14). Estos objetos cometen el pecado de aludir a un mundo de formas paralelo. **Representar** un universo plástico, técnico, etc. aceptado, admirado y deseado masivamente por todos los que se sienten sus contemporáneos —y tal vez coautores— de una manera tal vez no tal lejana de cómo los odiados objetos de VAN DE VELDE lo hacían con la naturaleza. Pero por otra parte los diseños de "la buena forma" los "objetos blancos" que pretenden ser **presentativos** y no **representativos**, ¿no terminan siendo ellos también representativos a través de un



Hans Arp. "Snake Movement 11". 1955.



Azia Martinelli, "Pirouette". Gabardina. Comienzos década del '50.



Ruth Adler. "Lazy Leaves". Tela. Pricipios de la década del '50.

Estudio Ezcurra Larreguy y Asociados (Período 1977-1980)

Los tres primeros años de vida del estudio fueron como la prehistoria de esta publicación, y han sido exhaustivamente ilustrados en otras anteriores, principalmente Summa 111, de abril 1977. Mirando atrás, esos tres primeros años significaron un enorme esfuerzo organizativo por establecer una institución. Establecerla en el sentido de que generase su propia continuidad.

Durante aquel período el tema privilegiado del estudio fue la vivienda popular, en varios aspectos del cual los socios se habían especializado: tecnología, costos, financiación y aspectos jurídicos principalmente.

El acceso al diseño de los conjuntos fue gradual. En una primera etapa se encomendó esta tarea a otros estudios (ONDA Asociados, Hugo Armesto). Una vez que el servicio global ofrecido se consideró adecuado como respuesta a las expectativas del cliente —en general institucional, no privado— se comenzó a trabajar en los aspectos "domésticos".

En este segundo tiempo se desarrollan los proyectos "dentro" del estudio, en ocasiones con asociados circunstanciales. Los trabajos de esta época se fueron encaminando hacia un cada vez más manifiesto planteo geométrico global. Fue la llamada "época renacentista" del estudio.

Este ciclo, podría decirse, culminó cuando se encargó el proyecto de 10.000 unidades de vivienda con su equipamiento a cuatro estudios de arquitectura.

El proyecto, llamado Núcleo Urbano de Unidad Nacional, venía a reemplazar a otro anterior desarrollado por nuestro estudio junto con Hugo Armesto, para la Compañía Constructora Hotchief. El nuevo grupo profesional estaba además formado por los arquitectos Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly y Asociados; Sadowska, Trajtenberg, Cano, Llumá e Ing. Grennon; Sívori e Ing. Vivo.

Desde el primer momento el estudio M.S.S.S.V. tomó la iniciativa conectando las líneas del proyecto con su propio desarrollo teórico, en un impresionante despliegue de capacidad organizativa.



Viaje a París, Junio de 1980



Viaje a París, Junio de 1980



Inauguración de los cursos CEDA, Setiembre de 1980

El proyecto resultante, al margen de su calidad intrínseca, resultó ajeno a nuestro sentir, por lo que casi no hemos mencionado nuestra participación en el consorcio profesional que lo desarrolló.

Nuestro planteo es que los procesos de diseño son como ondas, que adoptan su configuración en determinadas partes del mundo y luego viajan como modelos acabados de sí mismos. La formación de estos modelos requirió un despegue lento y un progresivo aceleramiento hasta llegar a la cresta de la ola.

Esta laboriosa gestación es lo que le confiere al proceso su carácter genuino, y al modelo su valor operativo.

Frente a esa realidad un equipo de diseño nacional puede decidirse a saltar de una cima a la próxima, prescindiendo de la discusión y del esfuerzo que cada una demandó, pero esa actitud tan característica de los años sesenta exacerba justamente los aspectos más visibles de nuestra insensatez: la manía consumista y la competividad. Nuestra búsqueda y nuestro deseo estaban dirigidos más bien, a ir recorriendo un camino que rindiese fruto en su tiempo y en la medida del esfuerzo empeñado.

Al margen de divergencias teóricas, la observación del accionar de un estudio prestigioso propone siempre una saludable lección. Nos dimos cuenta que para poder testimoniar nuestros pensamientos, necesitábamos una plataforma. Existir, por encima de un umbral mínimo de prestigio profesional.

I. Eclecticismo

En el período que inicia esta publicación, y en vista a las consideraciones que anteceden, se comenzó a trabajar sobre la fijación de un nivel de diseño, explorando lo más que se pu-

diera cada propuesta de los equipos internos de proyecto.

Este período permitió también evaluar algunas obras terminadas, las cuales ilustraron a su vez la actitud del estudio entonces: los aspectos visuales de cada proyecto, adecuados a una receta global caso por caso. Aún cuando este método puede llegar a responder a las exigencias de cada proyecto, tiende a desalentar la continuidad de indagaciones más libres sobre la forma en arquitectura. El paso siguiente debería ser, entonces, el de la unificación de estos lenguajes en uno solo reconocible y manejable.

II. Ortodoxia

Un episodio importante que ilustra el proceso hacia la unificación del lenguaje fue la colaboración con el estudio Díaz, D'Angelo y Asociados, en el año 1980.

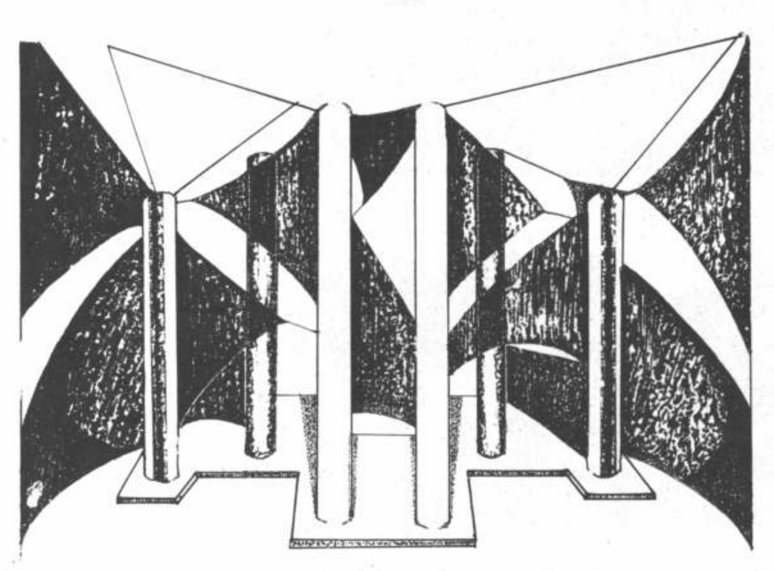
El estudio y Carlos Hilger invitaron a Tony Díaz a hacer un proyecto conjunto para el concurso de rehabilitación de Les Halles en París. Se trataba de un ejercicio de estilo, porque las posibilidades de realización del proyecto que ganase el concurso eran mínimas.

La colaboración se realizó en el campo más objetivo de un lenguaje formal ya formulado y aceptado. Y si bien la propuesta respondió a nuestras expectativas, se debe reconocer la vital participación de nuestros asociados en las decisiones globales sobre el estilo.

Este trabajo provocó para nosotros el momento de mayor ortodoxia en la aplicación de un lenguaje, a partir de allí tratamos, y es nuestro más fervoroso deseo poder efectuar propuestas abiertas a determinadas influencias, según nuestro particular recorte de elecciones, al tiempo que formuladas desde nosotros y, como diría Ortega y Gasset, nuestra circunstancia.



Inauguración de los cursos CEDA, Setiembre de 1980



Evento arquitectónico, dibujo de Héctor de Ezcurra

El Estudio

La estructura actual del Estudio está formada por los socios titulares, los asociados, el equipo de diseño y documentación y la oficina de administración. A comienzos del año 80 los asociados Arq. Mario Ortiz de la Riestra y Arq. Alberto Petrina se desvincularon del Estudio quedando el Arq. Eduardo Minces a cargo del taller y la Arq. Alicia Doglio a cargo de la organización general.

El equipo de diseño y documentación está formado por las Arqtas. Beatriz Loria y María Laura Söhle actuando como colaboradores Arq. Eleanora Kreimer, Piero Morseletto y Bernardo Zabala, en este momento actúan además Virginia Casal, Bernardo de Ezcurra y Guillermo Klein.

En este período actuaron en diversos momentos la Arq. Teresa Durmüller de Hilger, la Arq. María Laura Rodríguez Mayol, la Arq. Patricia Moreno, Arq. Guillermo Gemma, Gabriela Larreguy, Lía Lassalotte, Cristina Palumbo, Pablo Alvarez Arcaya, Pablo Ahumada, Jorge Shinzato, Roberto Shinzato, Carlos Fermepin, Stella Maris Casal, Cristina Poberaj, María Seoane.

En la oficina administrativa actúan Liliana Fynje de Salverda, Liliana Kludt, Silvia Gallizzi, Marina Andrada, Héctor Bonifati y Jorge De Gaudio.

En diversas oportunidades el Estudio ha trabajado asociado con los Arqts. Carlos Hilger, Mario Sabugo, Rafael Iglesia, Miguel Asencio, Carlos Fracchia y en el concurso para la remodelación de Les Halles en París con el Estudio Díaz, D'Angelo y Asociados.

A mediados del año 80, más exactamente en junio, el Estudio con la mayor parte de sus integrantes realizó un viaje a la Ciudad de París para realizar contactos culturales y comerciales y en setiembre del mismo año se concretó la formación del Centro de Estudios de Arquitectura (C.E.D.A.) inaugurándose en su propio auditorio el día 5 del mismo mes los cursos de Teoría de la Arquitectura e Historia del Arte.

"... VENDRAN OTROS MAS"

Por Arq. Héctor de Ezcurra

El presente artículo insiste en las ideas de otro anterior, llamado "Después de Este Instante...", publicado en Nuestra Arquitectura Nº 510 de 1980. Ambos expresan la preocupación originada por el paso de las modas arquitecturales y la inoperancia del cambio constante como ideología profesional.

Frente a tal situación se indagan, más allá de las viscicitudes y del transcurrir del tiempo, las posibilidades de la arquitectura a través de un análisis del clasicismo.

Prolongando ambos artículos, uno se da cuenta del peligro de que se entiendan como una propuesta que apunte hacia algún tipo de academismo o de fácil "moralismo" formal. Nada de eso, por favor. Ningún recalentamiento del lenguaje clásico, sencillamente el convencimiento de que existe en el clasicismo una lección importante y oportuna que se puede aprender.

El prestigio de la democracia resulta aterrador.

Resulta aterradora la facilidad con que todos proclamamos nuestra fidelidad con ese principio, elevado a un nivel tal de idealización que ni vale la pena intentar el primer paso en su dirección.

Como "la democracia perfecta no existe" preferimos esperar. Esperamos continuamente un momento que no llega: no aceptamos las limitaciones de la realidad. Mientras tanto, se acumulan sobre nosotros las consecuencias de tan insensata actitud. Vamos: siendo marionetas movidas por ideologías románticas o regímenes pragmáticos. Más hubiese valido quizá, un ejercicio imperfecto para afianzar nuestra dignidad.

Existen en nosotros potencias que no se ejercitan, porque fuimos hechos para otra cosa, para aprender, sudando y pisando en el barro, a construir nuestra propia libertad. Más hubiese valido quizá un ejercicio, aunque defectuoso, que nos aproximase hacia ella. Existen virtudes en desuso: el equilibrio, la mesura, la moderación. la tolerancia. Sensibles sólo a procesos avalados por la violencia o las riquezas ¿hasta qué punto podemos entender al clasicismo?.

Podemos entender (entendemos en general y prontamente condenamos) los grandes mamotretos imperiales, pensados para apabullar a las multitudes. Imágenes simples en escalas colosales, se podría hacer un juego de palabras sobre "mamothetros" (criado por la abuela) y el carácter de herencia discontinúa, sin la generación que lo concibió, que denotan algunos monumentos neoclásicos. Desde los tiempos de Alejandro Magno hasta los regímenes totalitarios de este siglo. Incluídos, lo cual da que pensar, varios ejemplos construídos en nuestra República durante la década del treinta, y desde entonces hasta el cincuenta.

Más remotos resultan los clasicistas originales, asociados en general con procesos democráticos; respetuosos de la escala personal, como expresión de la dignidad personal. Este clasicismo: el de las ciudades-estados griegas, el de la república romana, o el de la arquitectura de Tomas Jefferson en los Estados Unidos, es ingenuo y sabio. Apela a cada uno en cuanto es bello y no imponente, en cuanto exalta valores presentes en todos y no abstracciones ideológicas a las que todos debemos sumisión. Ese clasicismo busca sutilmente inspirarnos y aún cuando los ideales hayan sido previamente formulados por un grupo más iluminado, se trata en ese juego de significaciones, de ganar nuestra concordancia; se acepta esa cuota de disención que hace a veces que los regímenes democráticos resulten menos eficaces.

En cualquiera de sus vertientes, dominante o respetuoso de nuestra dignidad, elegante como en Inglaterra del siglo pasado (Adam), resplandeciente como en el caso de Helsinki (Engel) o consistentemente original (Ledoux), el clasicismo tiende al ordenamiento del mundo físico. En una situación como la actual, desgarradora, plena de violencias sin control, una imagen ordenada del mundo puede restituir la esperanza en que la obra del hombre no apuntará finalmente a su propia destrucción.

Dentro de esa orientación es natural que la arquitectura tienda a abandonar lo cicunstancial, el efecto pintoresco, el detalle efímero, para destacar del mundo el hecho de que no es perecedero, de que el hombre mantiene siempre la potencia de preservarlo y ordenarlo.

Sin orden no hay arquitectura, cierto. Toda arquitectura nace de un orden.

El presente texto se refiere más bien a la búsqueda de *un orden* explícito, al encuentro de una imagen perdurable que nos hable de la supervivencia del hombre y de la prevalencia de su razón.

El arquitecto ¿quién es? Es el que administra el orden. Su instrumento es una sutil geometría.

No es, no ha sido necesariamente en la historia, que cada obra del hombre aumente el caos y destruya valores irrecuperables. Cuántas obras del hombre no mejoran la naturaleza, la hacen más allá ella misma mediante la comprensión de su estructura intrínseca.

¿Pero de qué orden se trata? ¿Del orden intelectual y hermético de las ideologías románticas? ¿o de otro más sutil que se origina en la percepción de la realidad?. La arquitectura, desde ya no predica. No se aprehende a través del intelecto ni es objeto de un "conocimiento de índole científica".

Se presta más bien a una "sintonización entre lo que es exterior y lo interior" del observador, y puede inducir al "pleno despertar de la personalidad total a la realidad". (Citas de Erich Fromm y Luis María Ravagnan).

Es en ese sentido que la actitud clásica radica sus propuestas en un nivel más sólido que el de las arquitecturas de lo contingente, correspondientes a otro momento, existencialista, con su interés primordial por el acontecer.

En esas otras arquitecturas, cambiantes con las modas, brillantes a la vez que frívolas, no se sigue una condición que cumplan casi todos los creadores a través de la historia: la de sugerir en forma global.

Una lección sutil que todos deben continuamente revivir y transformar buscando al mismo tiempo cada cual su expresión original. Las arquitecturas del presente, en cambio están dirigidas a los hombres que, en palabras de Romano Guardini, no aprecien que la "presencia potente, la interioridad concentrada y la energía latente de la serenidad pueden ser vida también. Para ellos la vida está ligada al tiempo y es la transformación, el paso, lo siempre nuevo. No comprenden aquella vida enraizada en la duración y orientada hacia la eternidad".

Se insiste bastánte hoy en que la arquitectura transita por un momento manierista, primordialmente por el hecho que, como en mil quinientos se actúa a partir del pensamiento de un grupo de grandes maestros (En este caso los del Funcionalismo de los años 1925-1950).

Las crisis de cambio consecuentes coinciden con una incertidumbre general y se asocian a la sensación caótica que provoca la coyuntura histórica.

Las muestras de este manierismo, Y siguiendo con la cita anterior: se dice han sido diversas: Venturi ha tratado de subrayar la "fealdad" del objeto diseñado a similitud de los "grotescos" manieristas; Meier crea obras inspiradas en el lenguaje racionalista de 1930, pero cronológicamente desubicadas, todos utilizan la paradoja, el efecto visual engañoso, la columna que no apoya, el material inesperado, en fin "un ingenio" heterodoxo ¿Heterodoxo desde qué punto de vista? Naturalmente del de la aplicación coherente de los principios racionalistas.

En esta analogía se pasa por alto el hecho de que Palladio, el arquitecto magistral del manierismo mantuvo la preocupación por la belleza en el sentido más clásico.

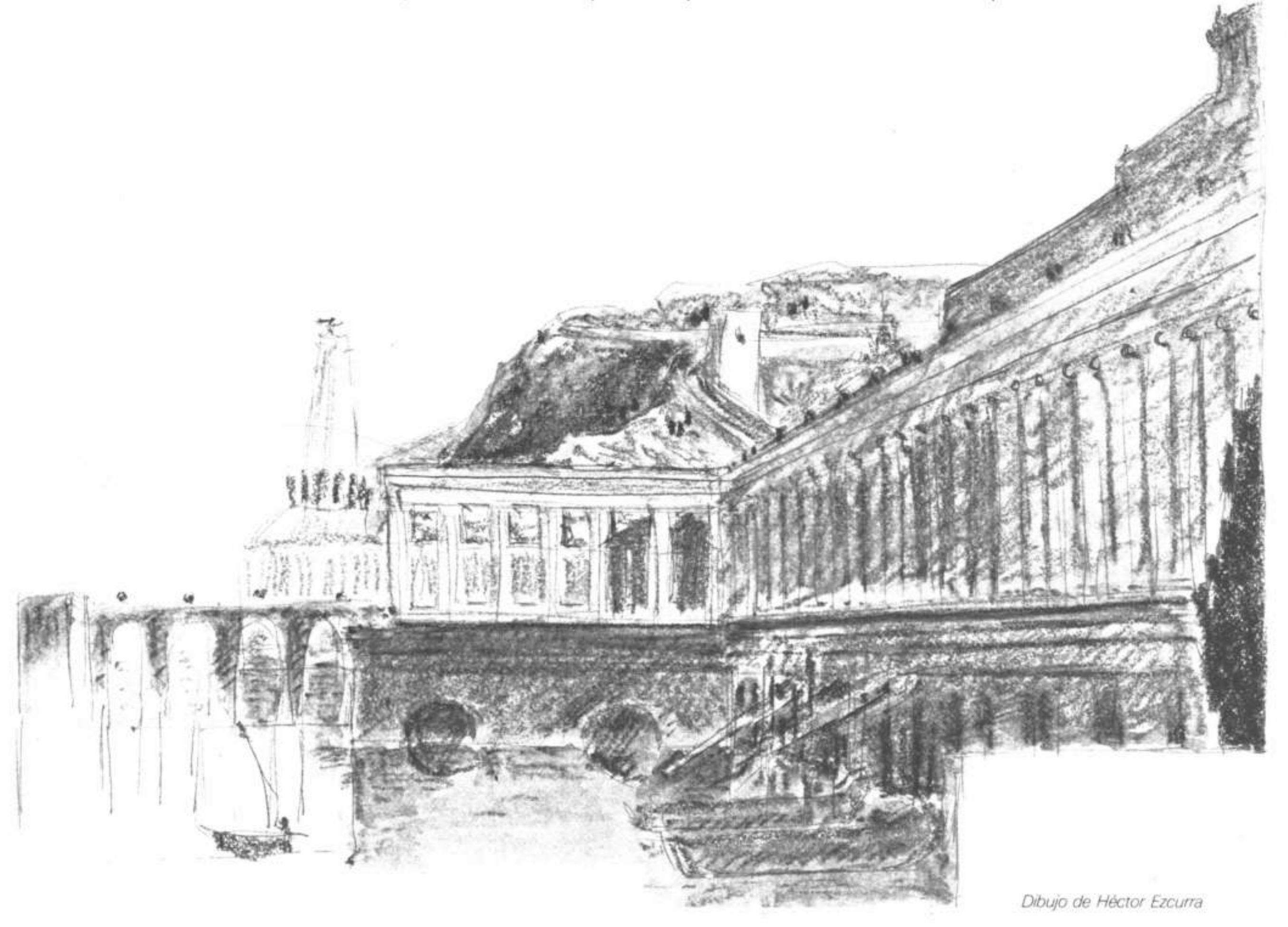
El clasicismo implica en sí un "ideal de perfección, un equilibrio de potencias sentimentales y racionales vividas en alto grado de intensidad" (Rafael Squirru). Desde ese enfoque la arquitectura podría ser una búsqueda de formas que perduren, trascendentes en sí mismas, "escenario (en palabras de Collin Rowe) para las profecías".

"Descontaminada de pequeñas sofisticaciones; que no se ocupe de ambigüedades locales, de referencias irónicas ni de monólogos ingeniosos; que no sea una cuestión de pocos sino que, por su naturaleza, sea comprensible e inteligible para muchos, tanto si son ignorantes como instruidos".

¿Porqué no buscar entonces la forma perfecta en el sentido clásico? una imagen que tienda a trascender a las modas y al paso del tiempo.

La nostalgia pronto se agota. Los trazados inteligentes son perennes. Aún en los organismos vivos y cambiantes, un erizo de mar o una ciudad por ejemplo, el trazado que los genera perdura y se enriquece cada vez más con el tiempo.

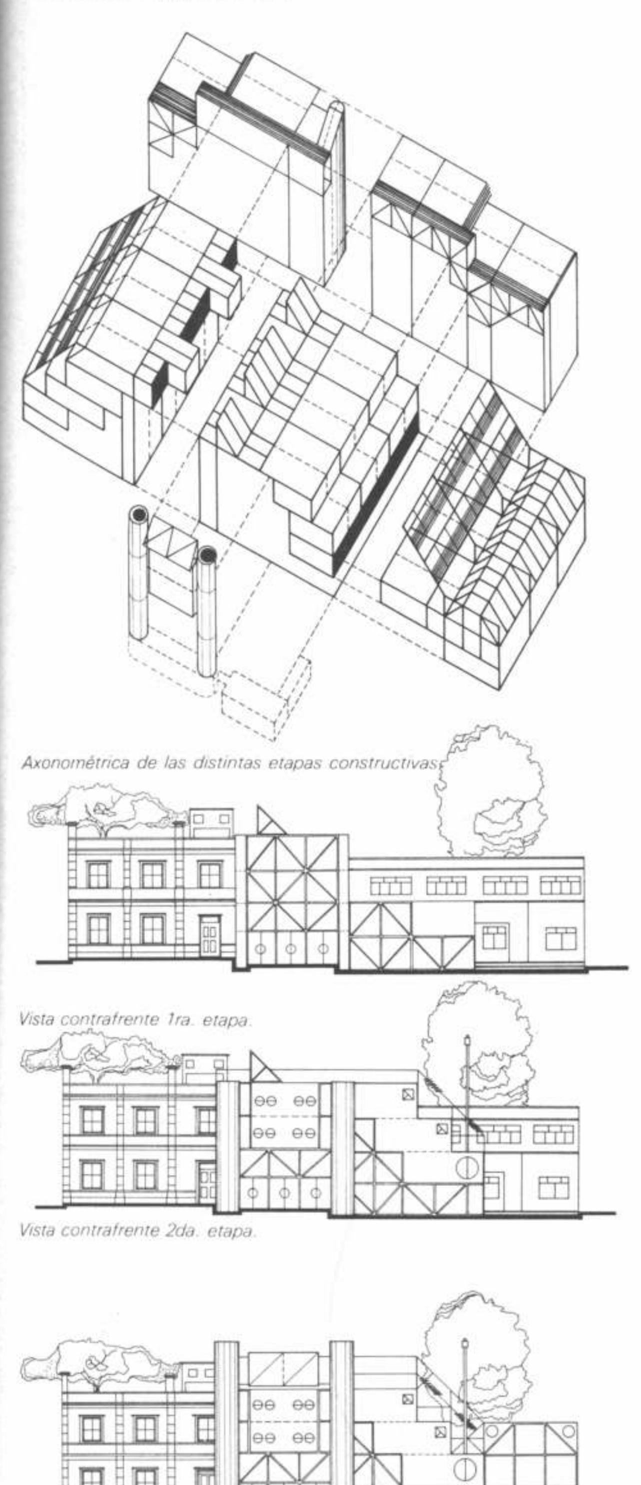
Cada vez que el hombre ha demostrado reverencia por algo lo ha hecho con gestos simétricos, sin retórica y abiertos a la emisión y recepción, proponiendo un diálogo profundo con lo que está fuera de él mismo. ¿Se podría encontrar una actitud mejor para desarrollar una idea de arquitectura?



Dibujo de Héctor Ezcurra

Colegio Villa Devoto School

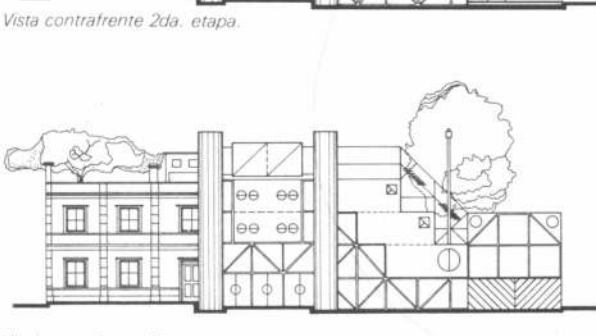
Asociados: Cavallo, Hilger, arqts.
Director de obra: Arq. Eduardo Min
Ubicación: Pedro Morán 4441/47
Comitente: Asociación Civil, Colegio Villa Devoto
Volumen de obra: 4000 m^2.



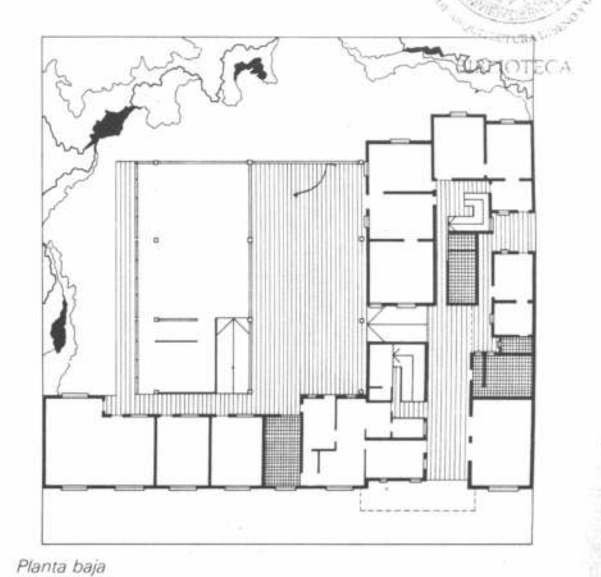
Axonométrica de las distintas etapas constructivas.

Vista contrafrente 1ra. etapa.

Vista contrafrente 2da. etapa.

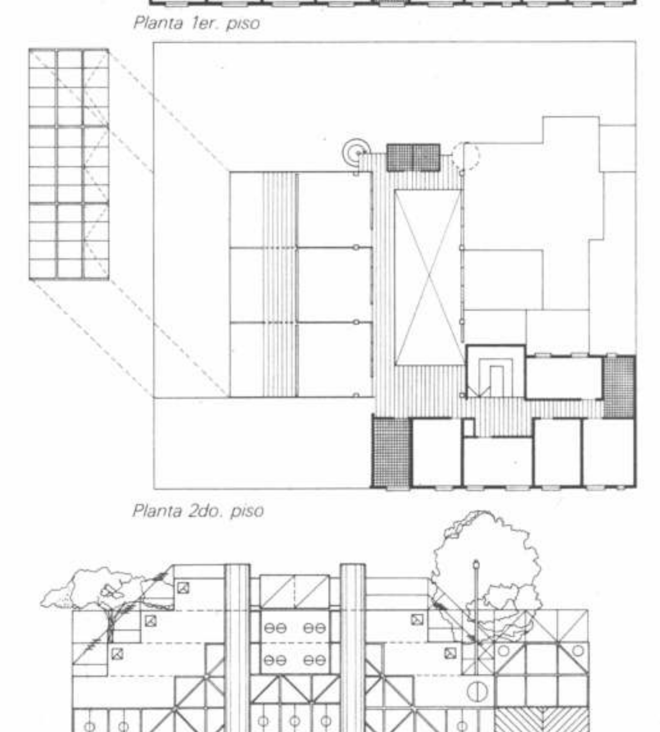


Vista contrafrente 3ra. etapa



Planta baja

Planta 1er. piso

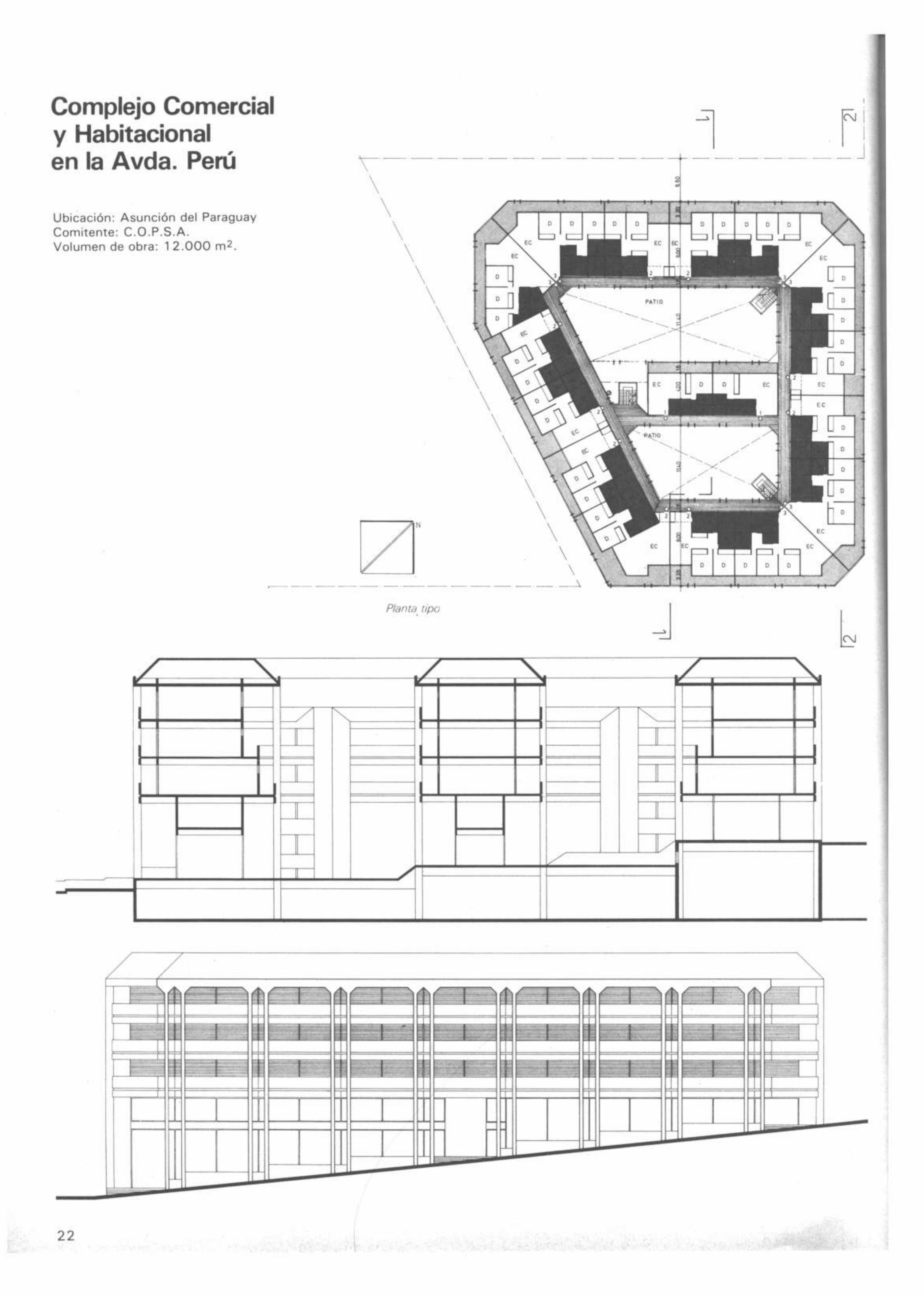


Planta 2do. piso

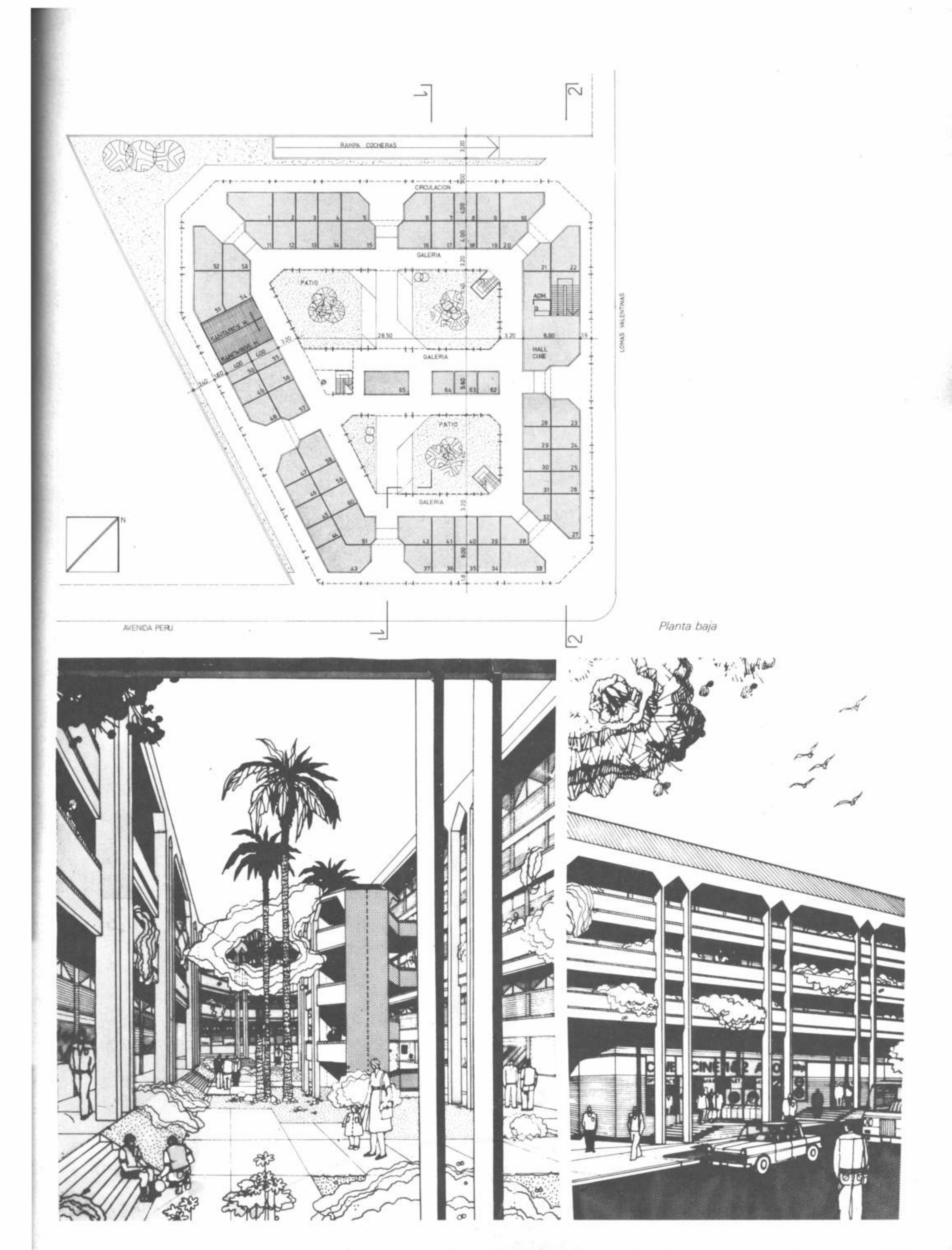
Vista contrafrente final.

Complejo Comercial y Habitacional en la Avda. Perú

Ubicación: Asunción del Paraguay
Comitente: C.O.P.S.A.
Volumen de obra: 12.000 m².



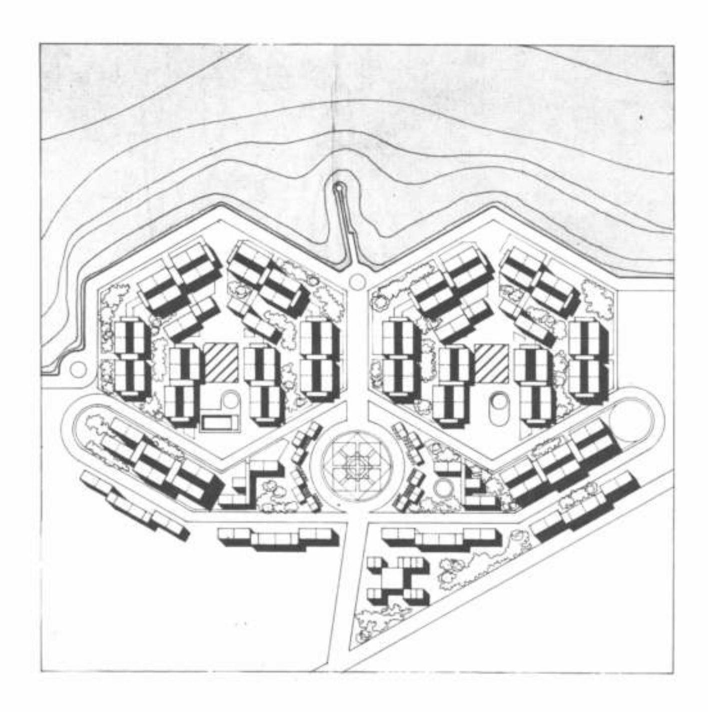
Planta tipo


RAMPA COCHERAS
CIRCULACION
GALERIA
PATIO
ADM.
HALL CINE
LOMAS VALENTINAS
AVENIDA PERU
N
CINE

Planta baja

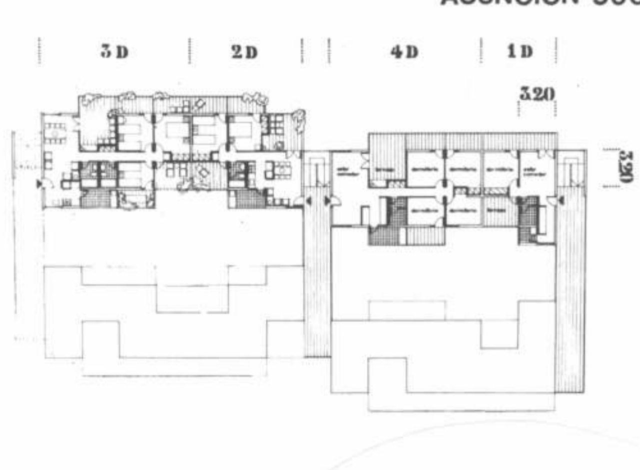
Conjunto de 500 Viviendas y Equipamiento

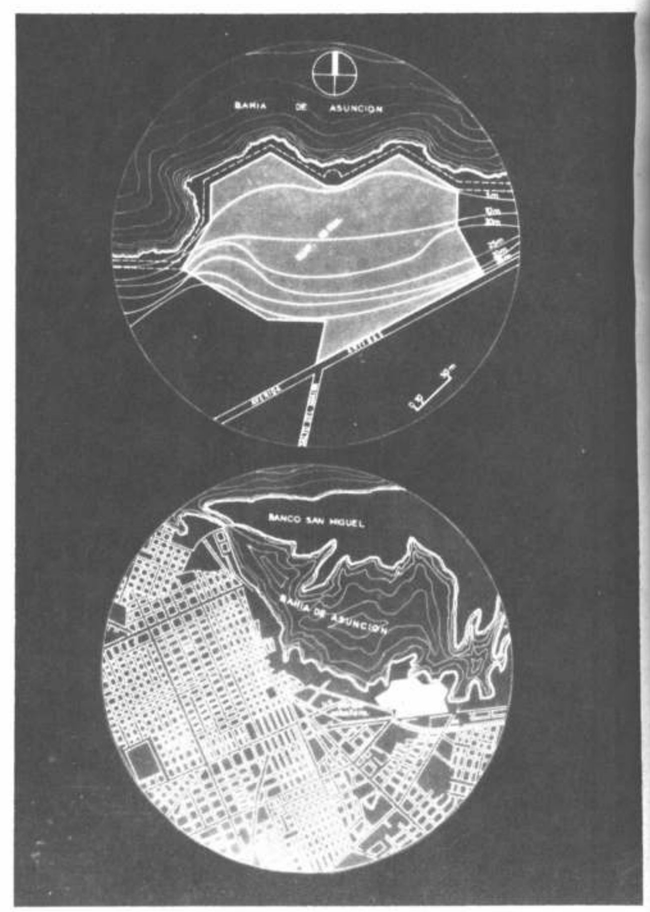
Asociado: Arq. Miguel Asencio
Ubicación: Asunción del Paraguay
Comitente: Industria Paraguaya
Volumen de obra: 48.000 m^2



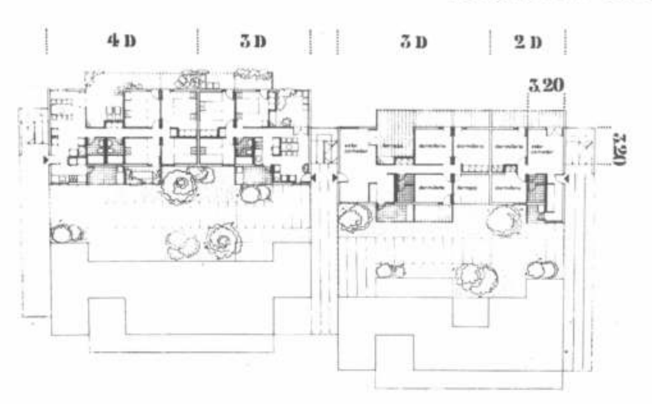
Planta de conjunto

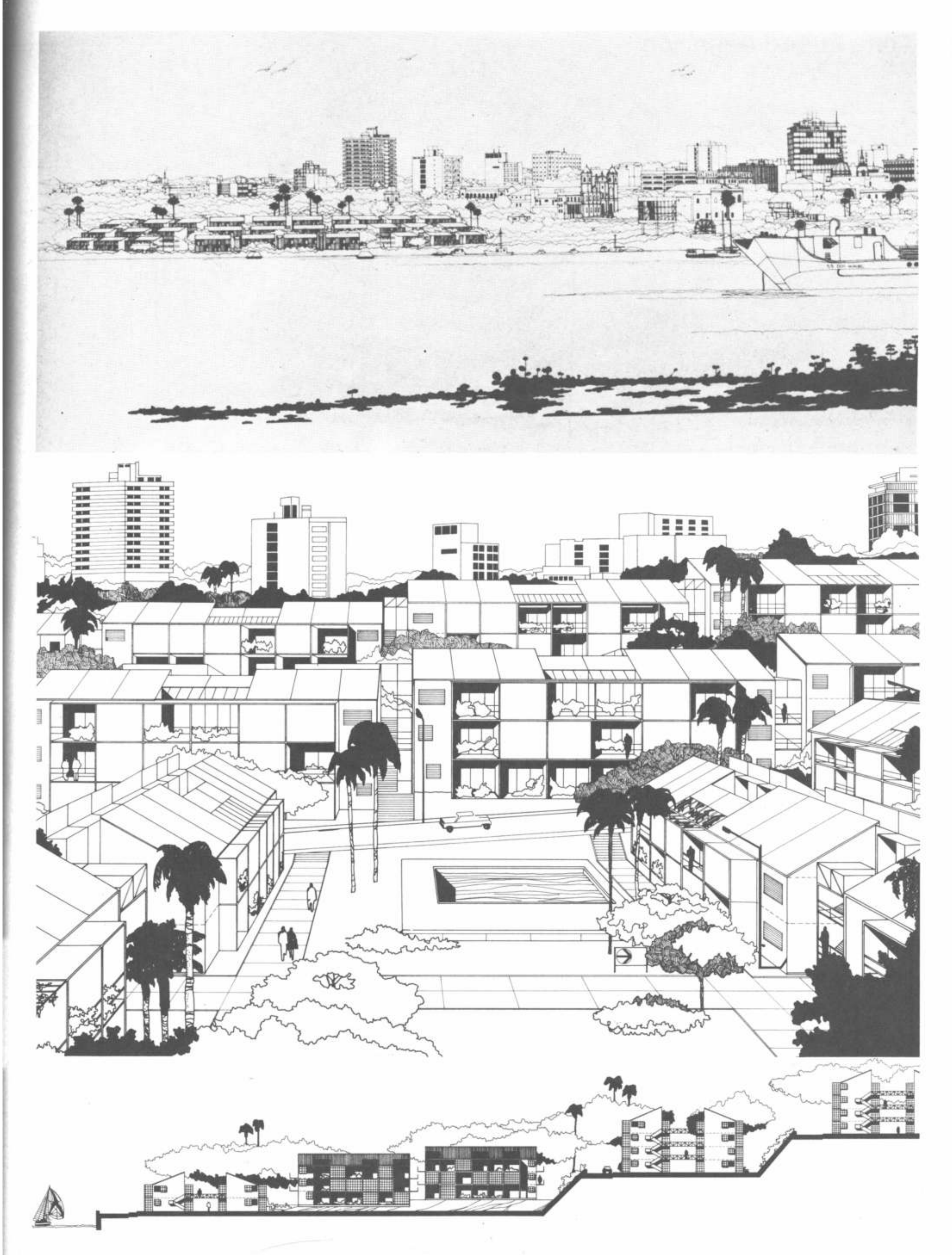
ASUNCION 500





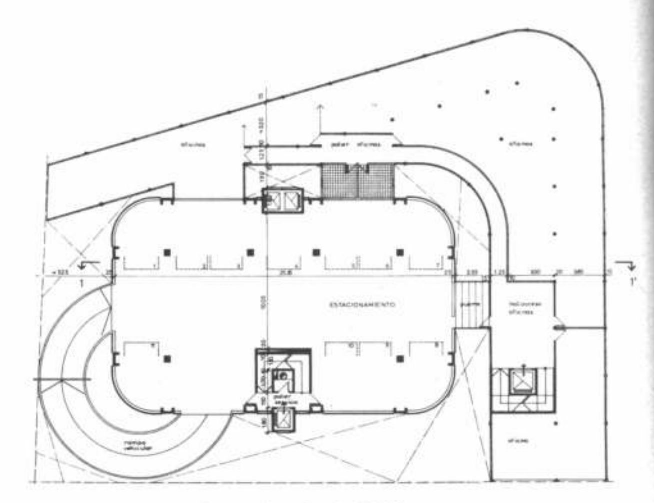
ASUNCION 500



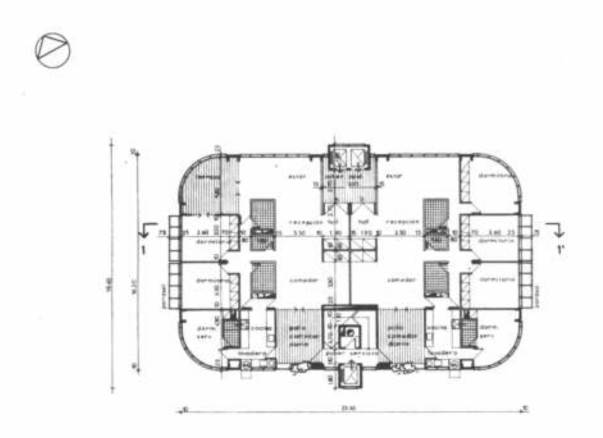


Torre Puerto Asunción

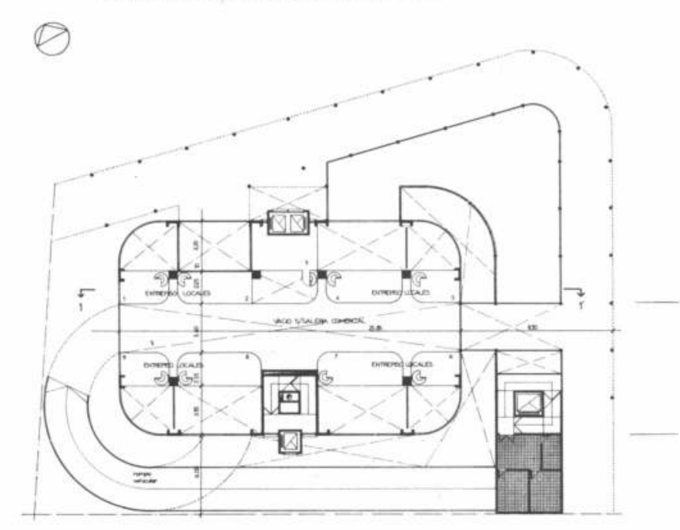
Asociado: Arq. Miguel Asencio
Ubicación: Asunción del Paraguay
Comitente: Industria Paraguaya de materiales de construcción
Volumen de obra: 13.000 m².



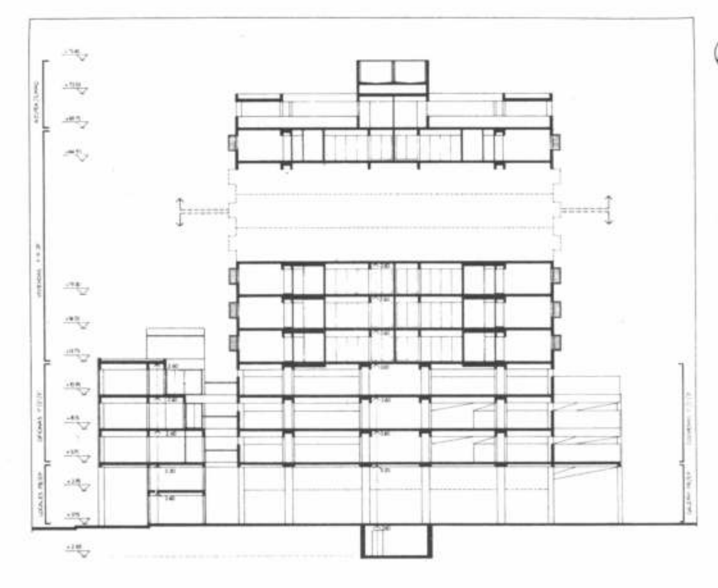
Planta oficinas. Primer piso. Escala 1:500



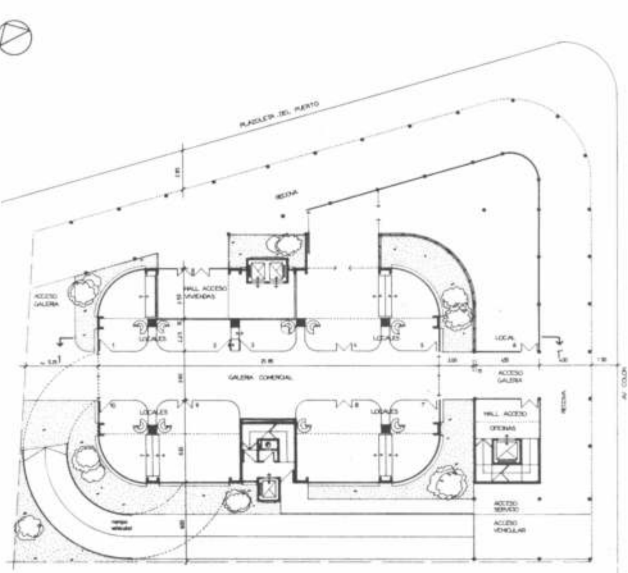
Planta tipo viviendas (4 a 23). Escala 1:500



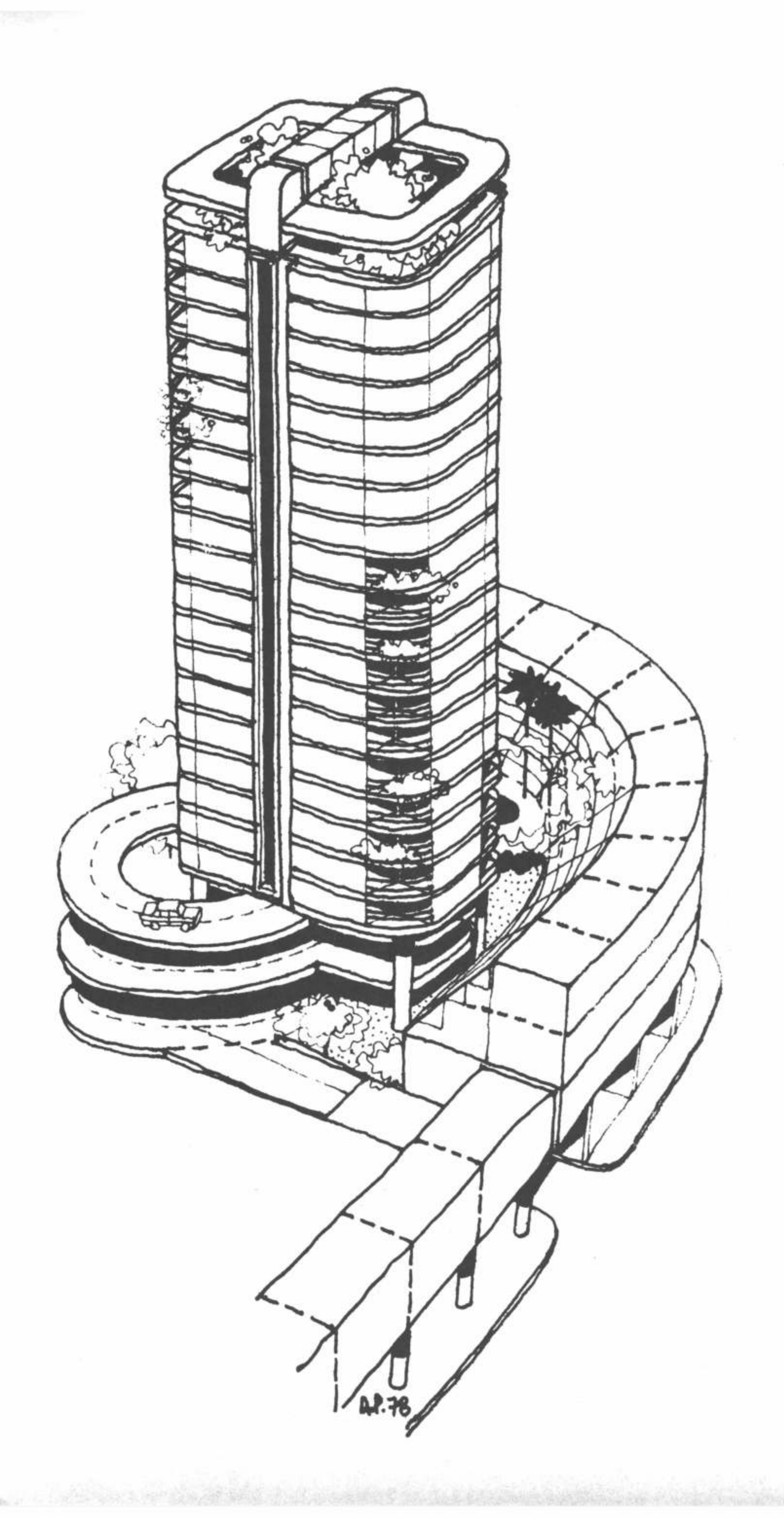
Planta entrepiso. Locales. Escala 1:500



Corte longitudinal 1-1

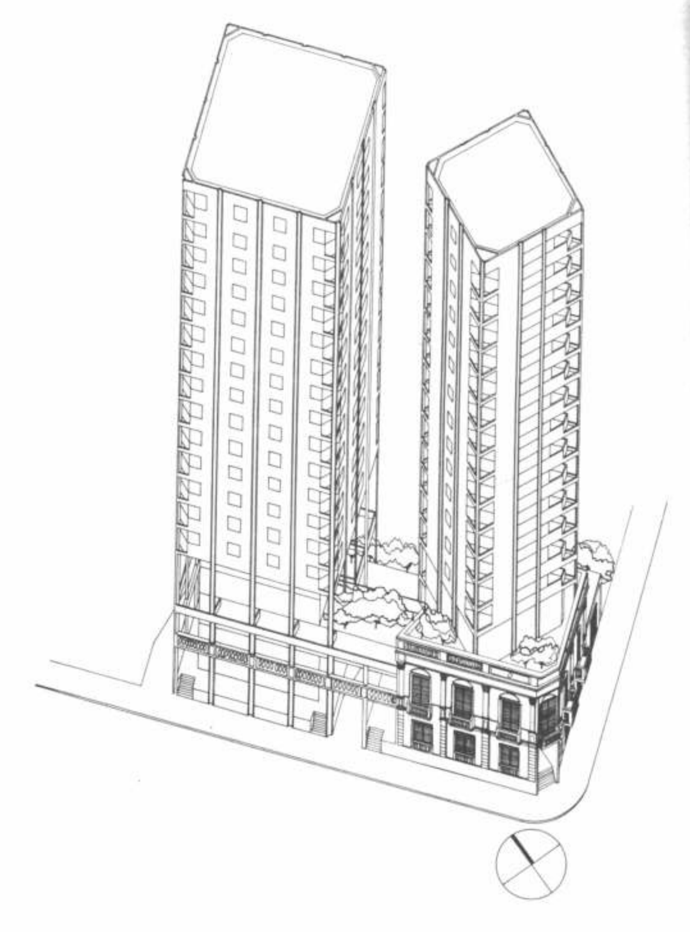


Planta baja. Locales y accesos. Escala 1:500

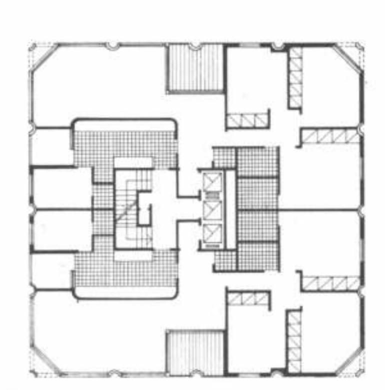

A.P. 78

2 Torres de Viviendas y Oficinas

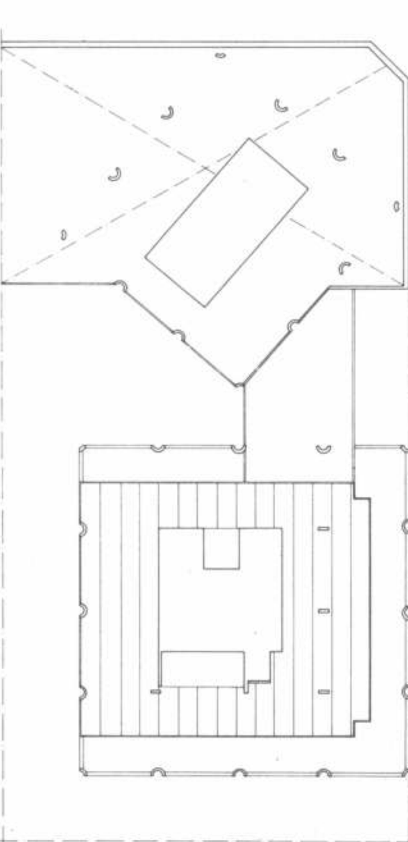
Ubicación: Asunción del Paraguay
Comitente: OGA-Rapé Sociedad de Ahorro y Préstamo
Volumen de obra: 7.000 m².



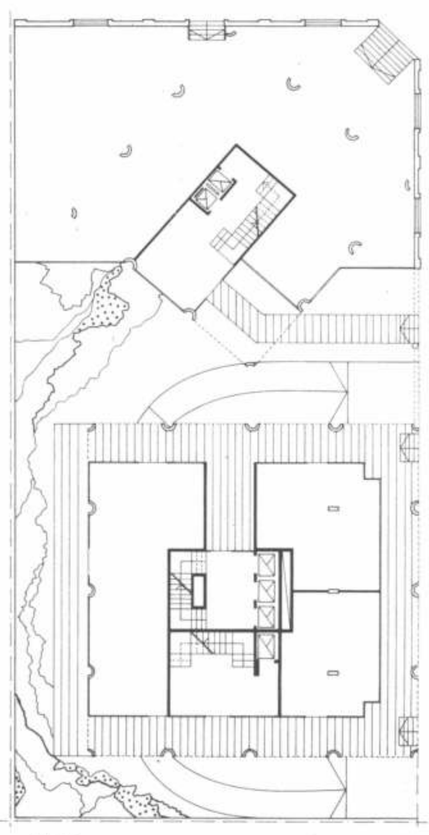




Plantas tipo



Planta terrazas



Planta acceso

Conjunto Urbano Patagonia

Ubicación: Comodoro Rivadavia, Chubut
Comitente: Grey Fox S.A.
Volumen de obra: 16.000 m^2.



Planta tipo vivienda



Planta tipo vivienda

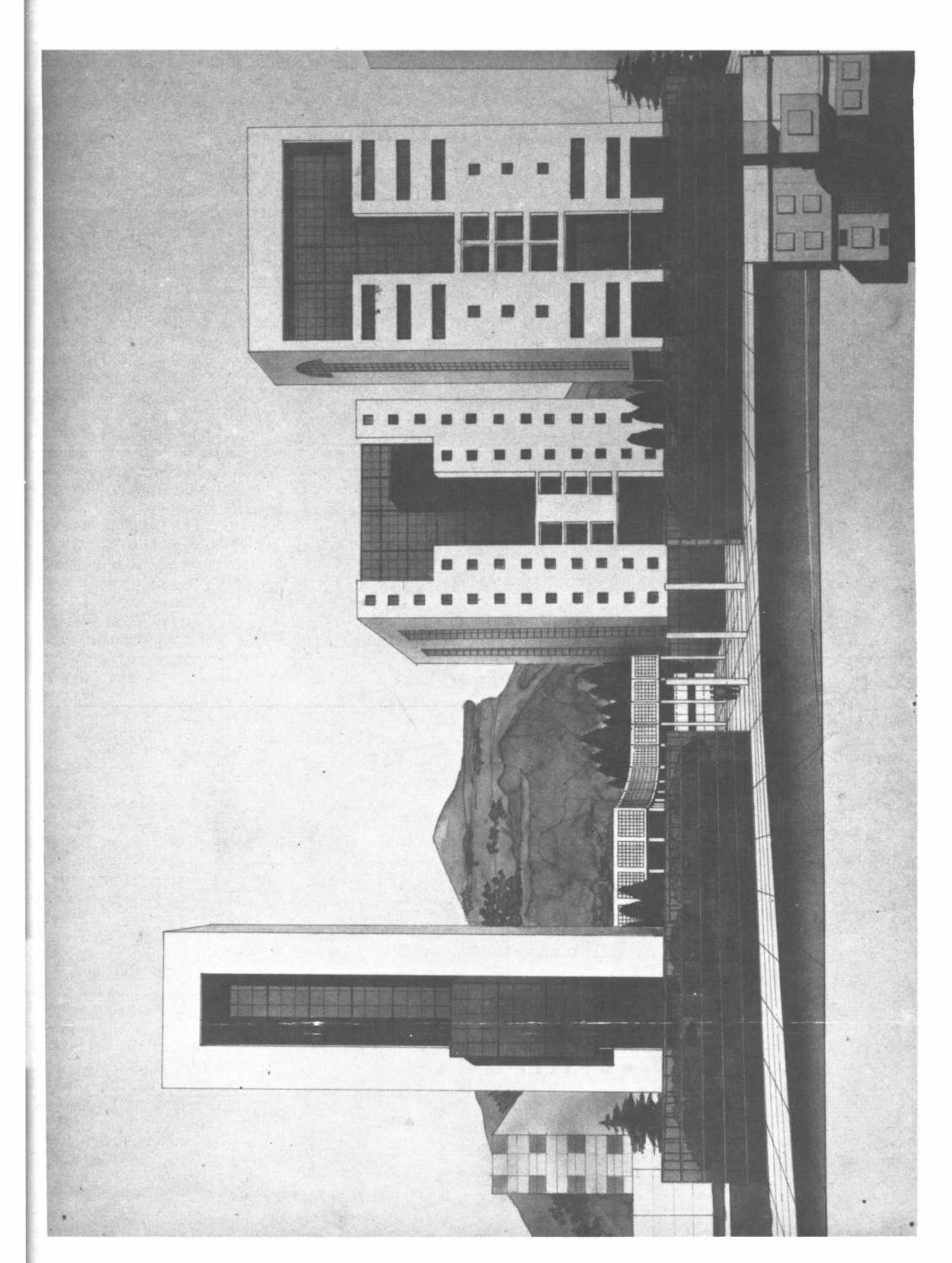
Planta paseo comercial. Basamento



Fachada



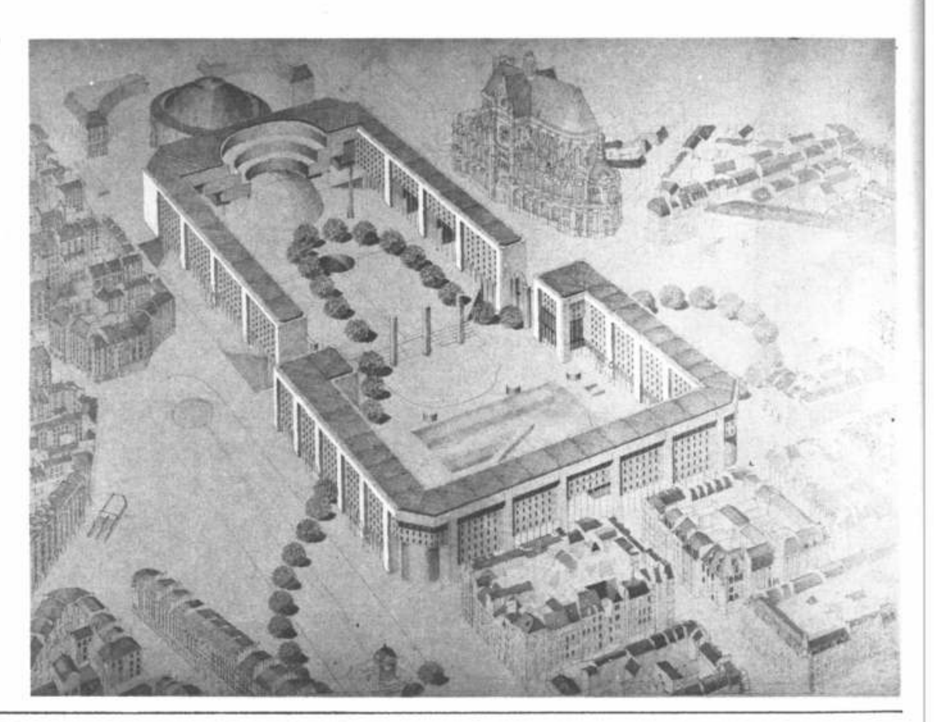
Fachada



Propuesta para la Remodelación de Les Halles de París

Asociados: Diaz, D'Angelo arqts.
Coordinador: Arqt. Carlos Hilger
Presentación al Concurso organizado por el Syndicate de l'architecture de L'Ile de France

Este trabajo ha sido publicado en su totalidad en nuestro número anterior 513/14



Concurso Suboficiales Comodoro Rivadavia

Asociado: Arq. Mario Sabugo.
Ubicación: Ciudad de Comodoro Rivadavia, Pcia. del Chubut
Comitente: Círculo de Suboficiales del Ejército, Sede Regional Comodoro Rivadavia
Volumen de la obra: 1320 m^2.

CSERCR

ESTACIONAMIENTO

A

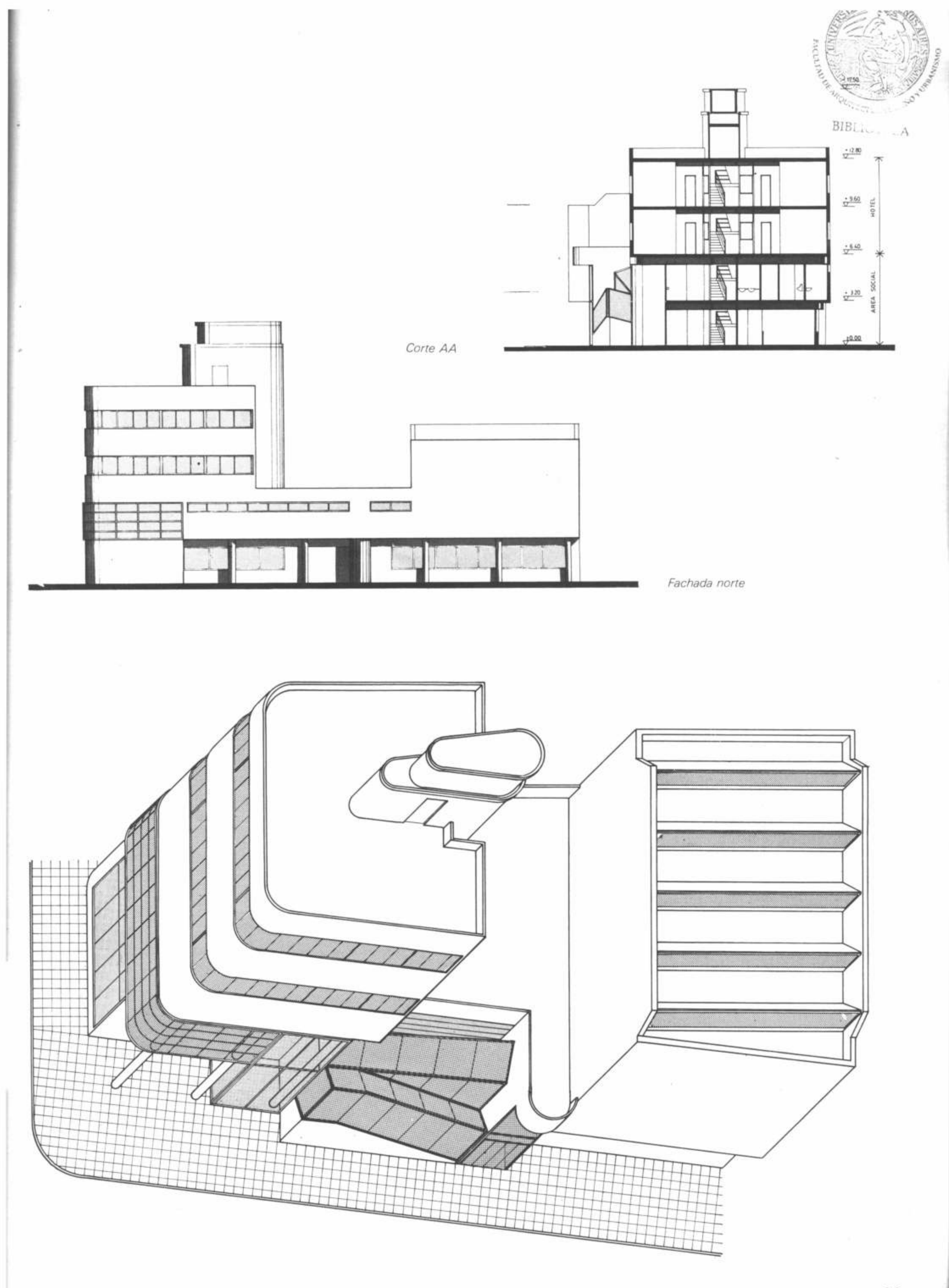
PRESIDENTE
SECRETARIO
TESORERO
DEPOSITO
ARCHIVO
OFICINA/MUTUAL
CAJAS
REUNIONES
SECRET. ESPERA
RADIO
EMPLEADOS (M)
EMPLEADOS (F)
PUBLICO (M)
PUBLICO (F)
HALL DE ACCESO
AREA ESPERA SOCIOS
ACCESO
SALA DE LECTURA
ATENCION
ACCESO S.U.M.

CALLE GÜEMES

B

MEDIA CALLE

Planta baja. Esc. 1:300

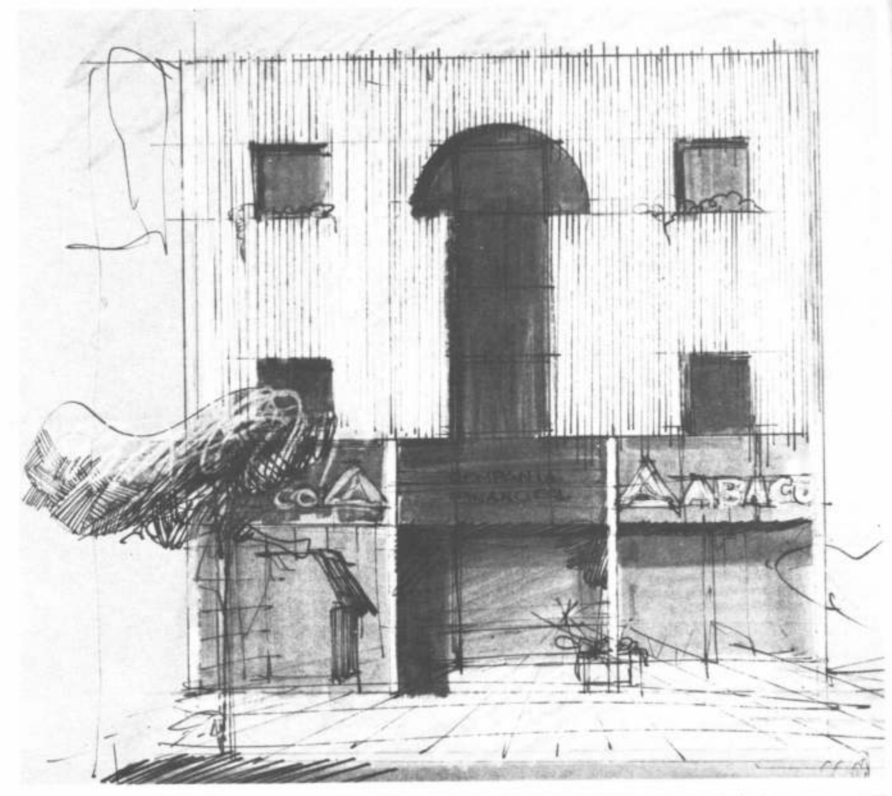


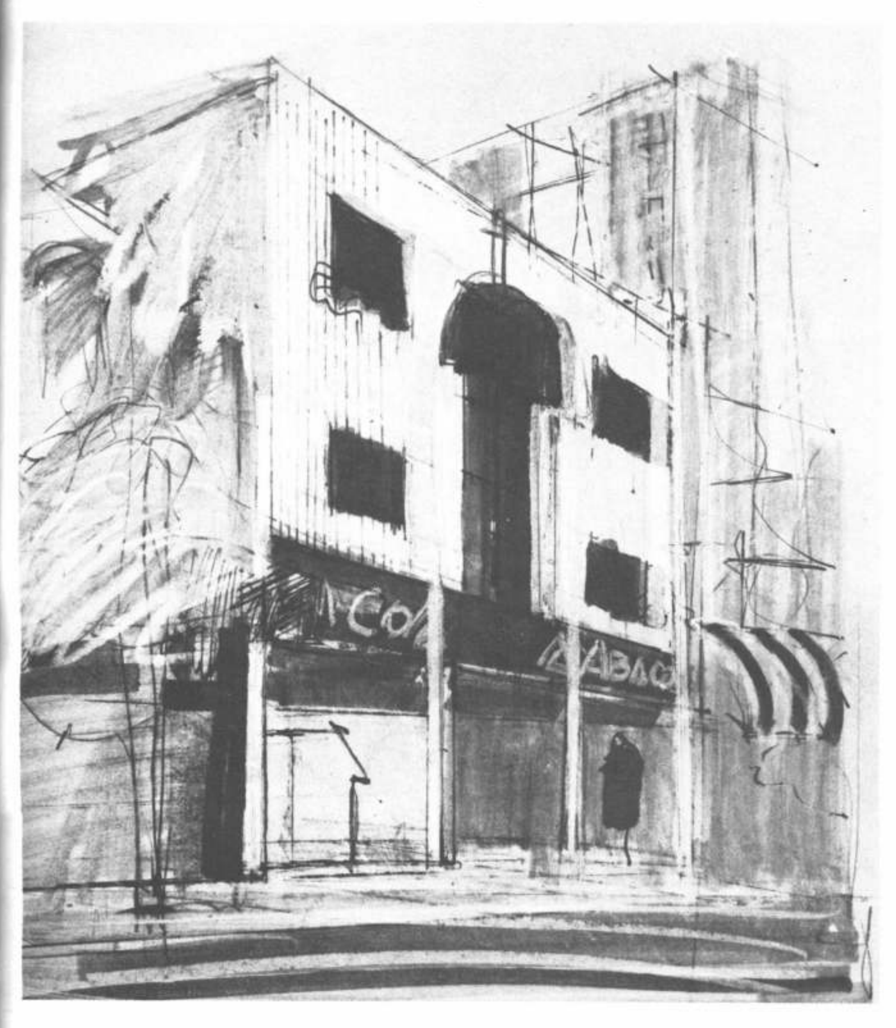
Corte AA

Fachada norte

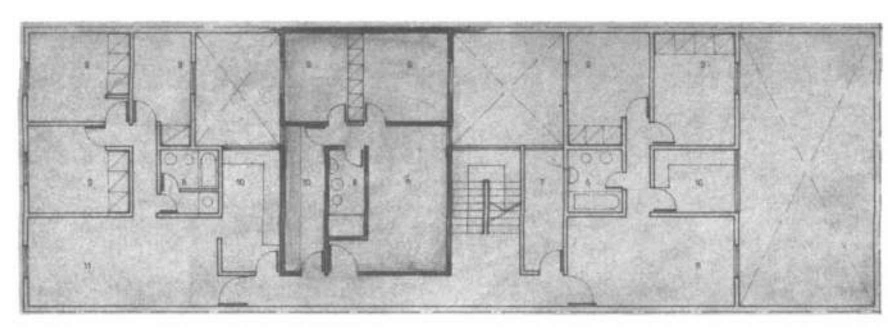
Prototipo para Sucursales

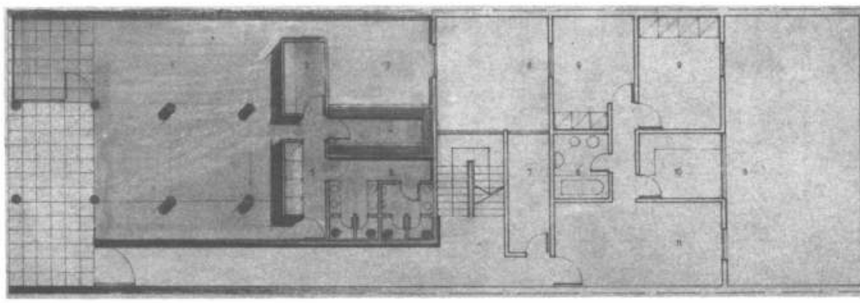
Ubicación y volumen: 25 localizaciones
Comitente: Abaco Compañía Financiera S.A.



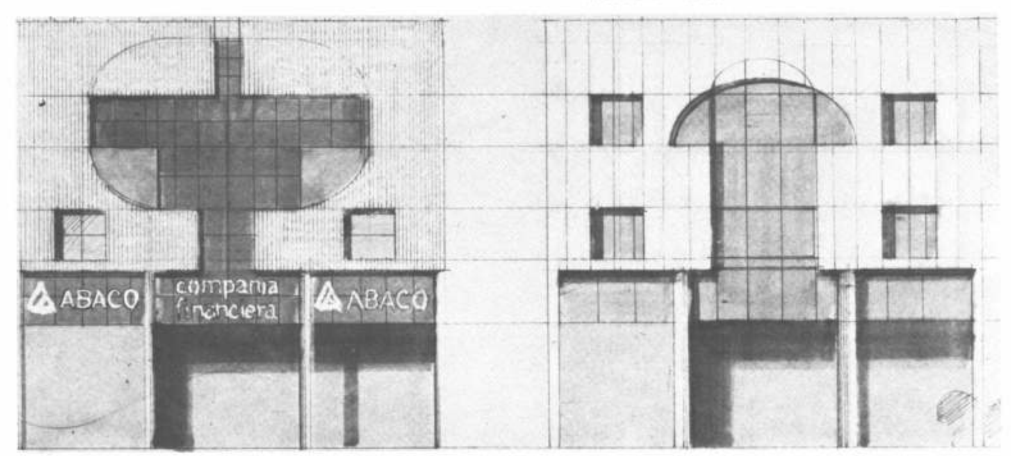


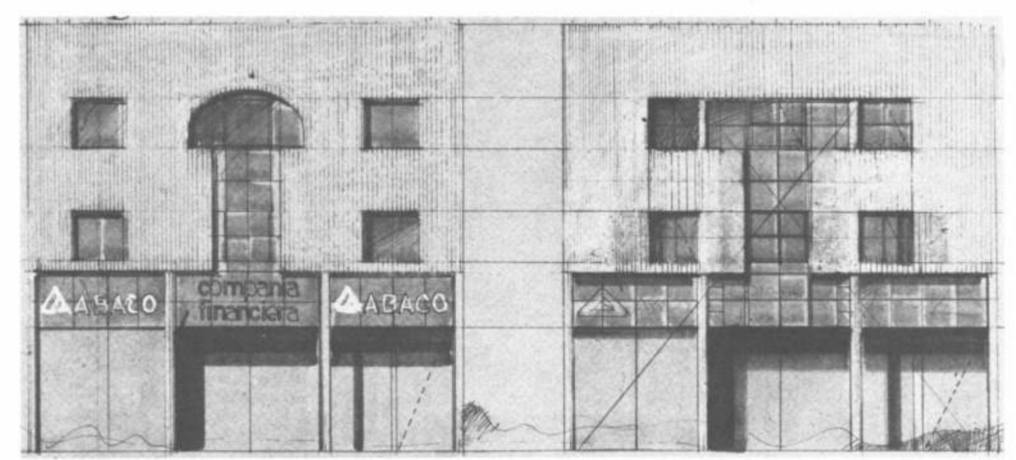

ABACO
COMPANIA
FINANCIERA

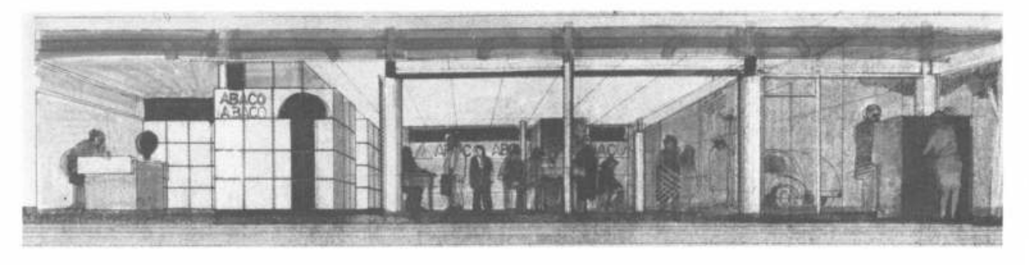




Planta. 1) Local 2) Office 3) Oficina 4) Archivo 5) Vestidor 6) Sanitario 7) Depósito 8) Patio 9) Dormitorio 10) Cocina 11) Estar

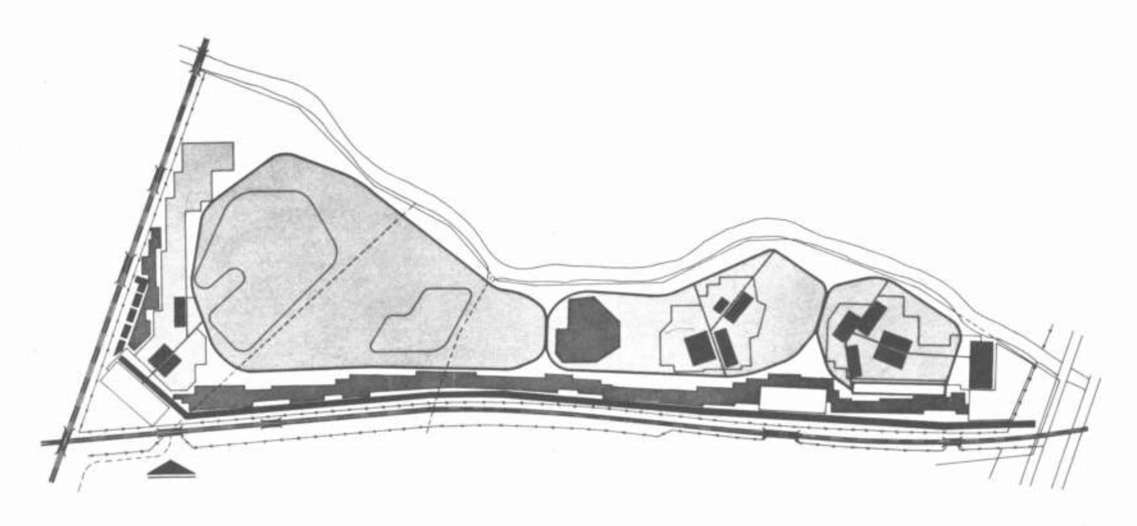






Centro Ecológico

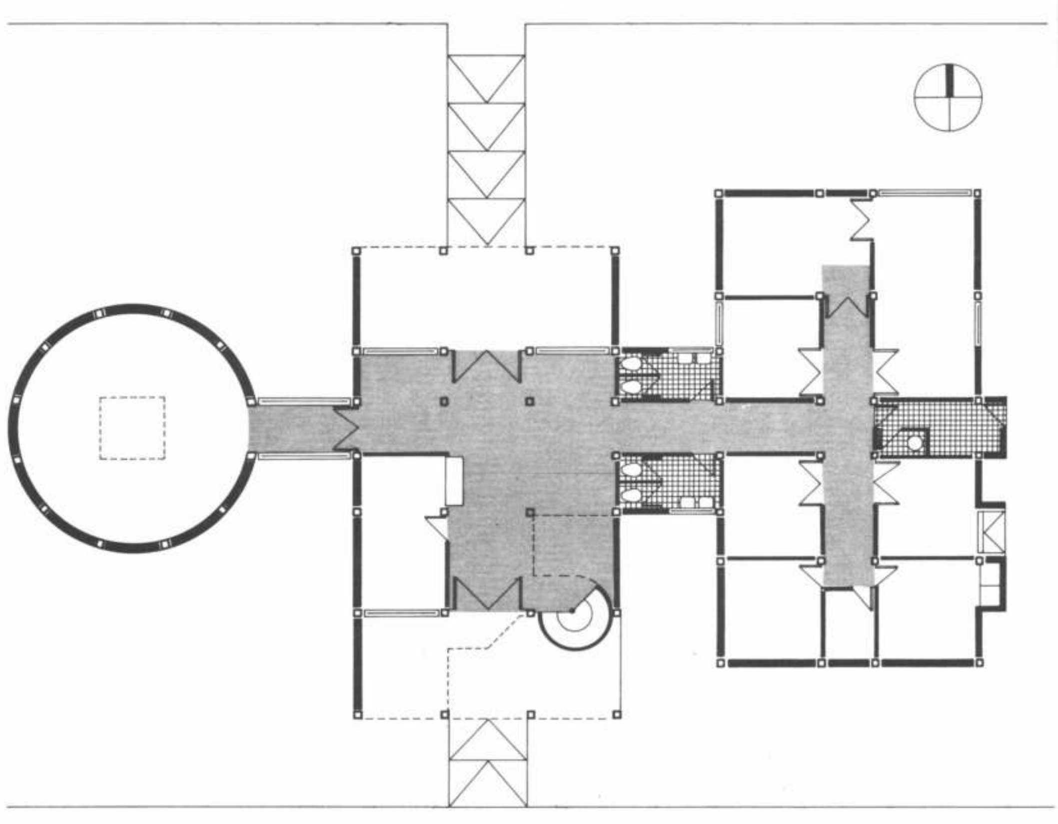
Comitente: Propuesta C.E.A.M.S.E.
Volumen de obra: 65 ha.



Planta de conjunto

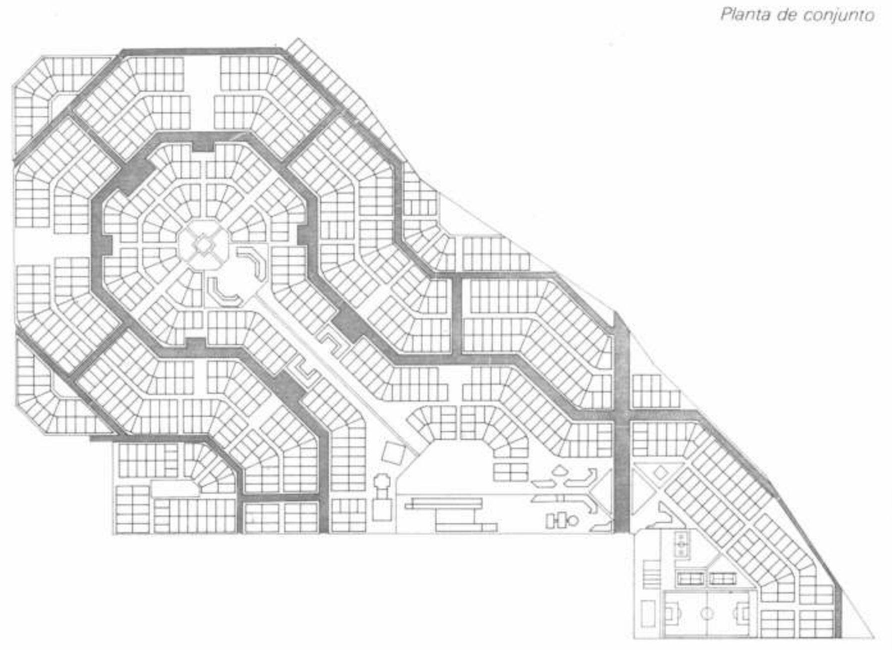
Concurso 1.000 viviendas y equipamiento

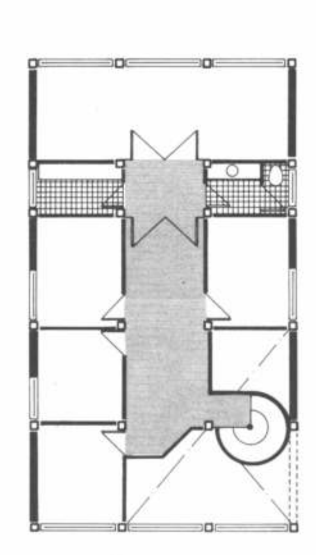
Asociado: Arq. Carlos Hilger
Ubicación: Pcia. de Catamarca
Comitente: Instituto de la Vivienda de la Pcia. de Catamarca



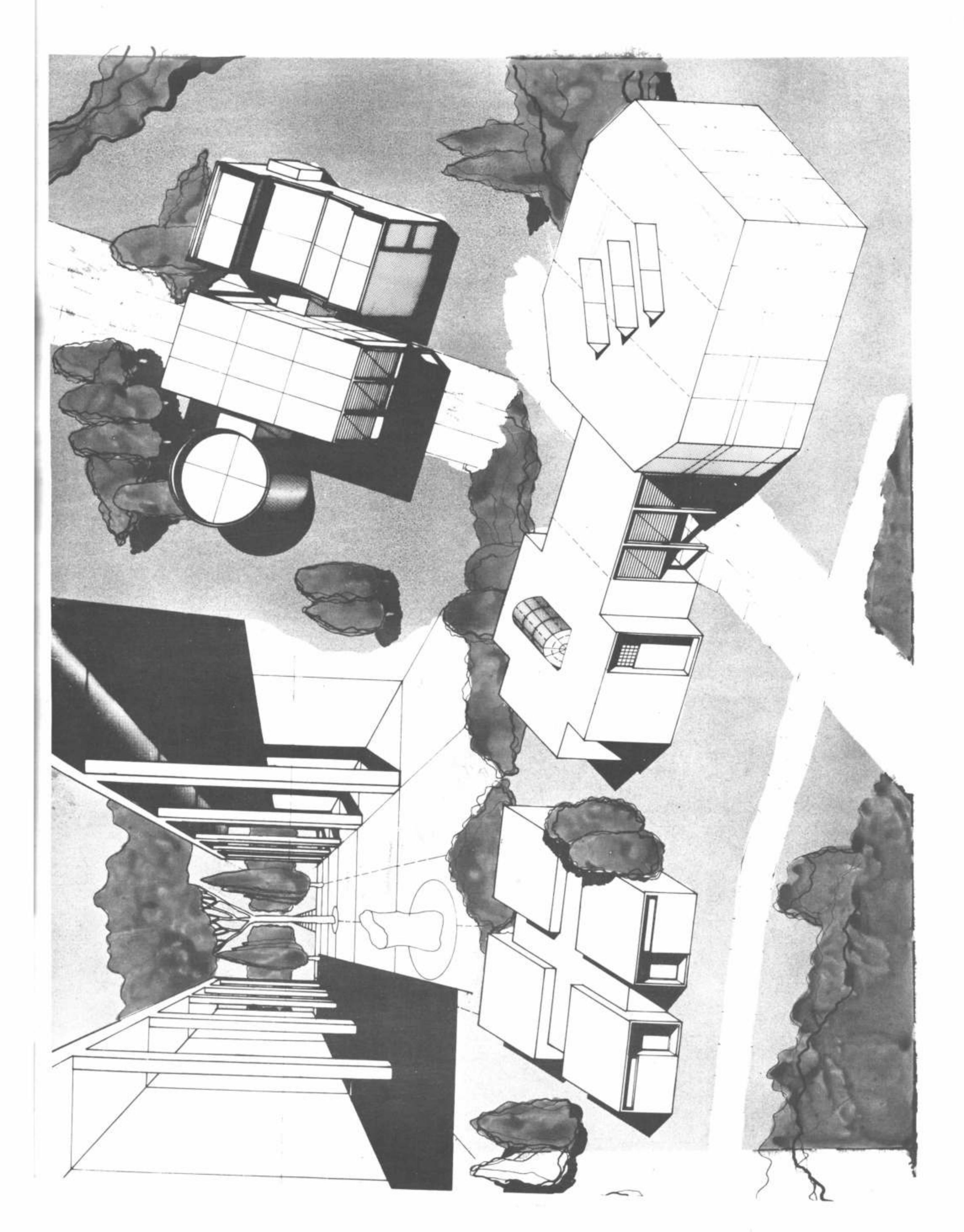
Centro médico

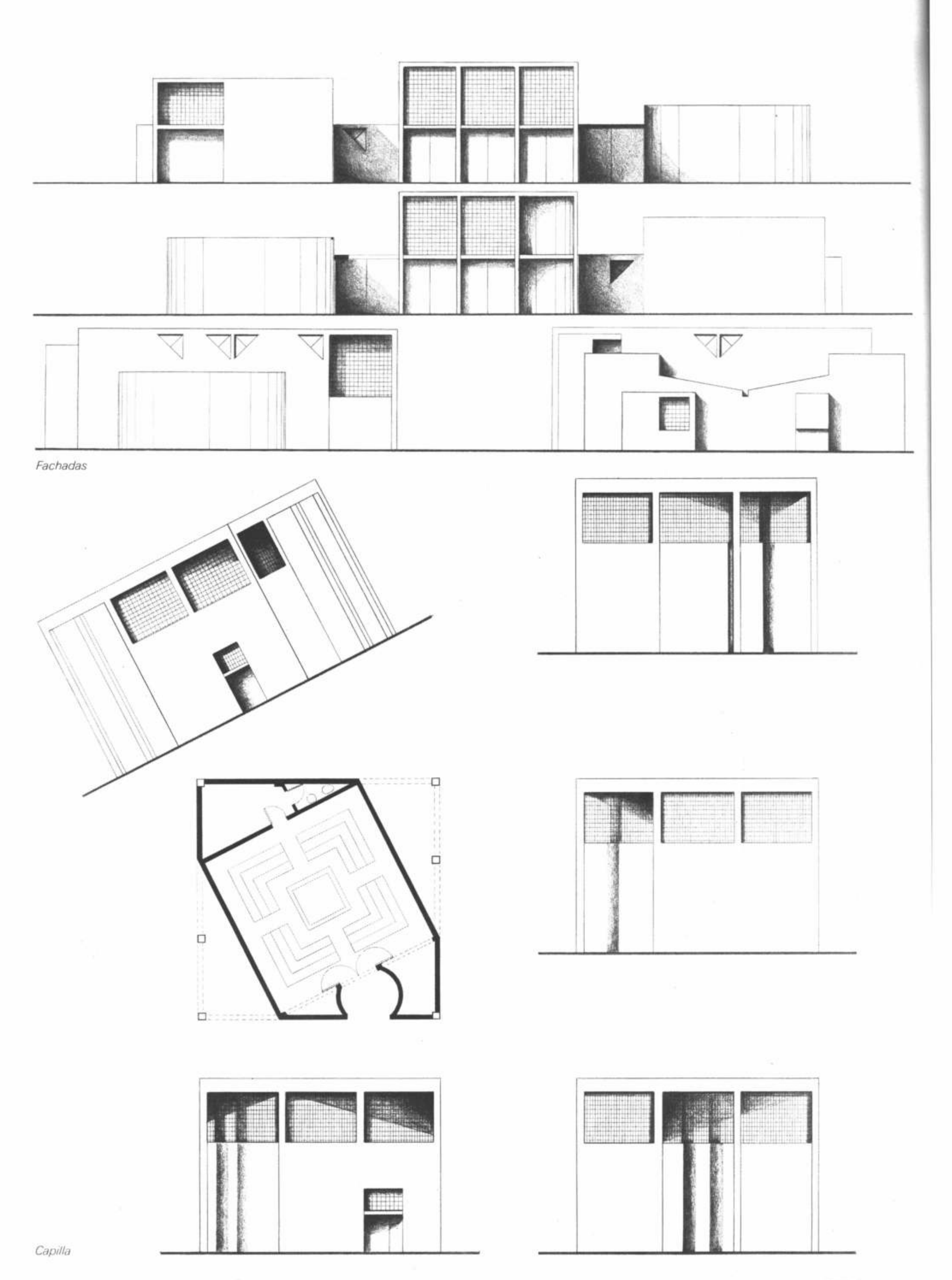
Planta de conjunto





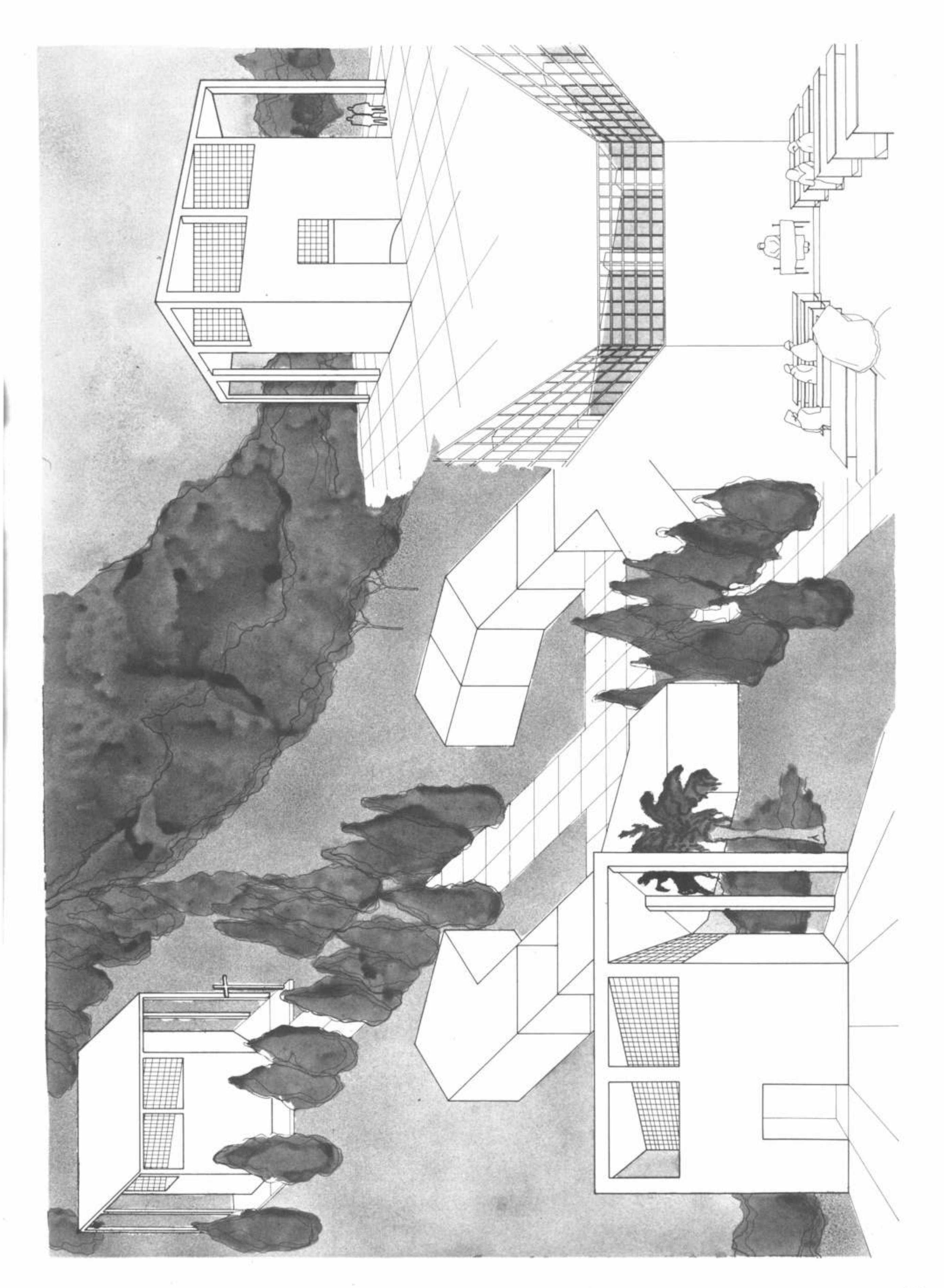
Centro médico





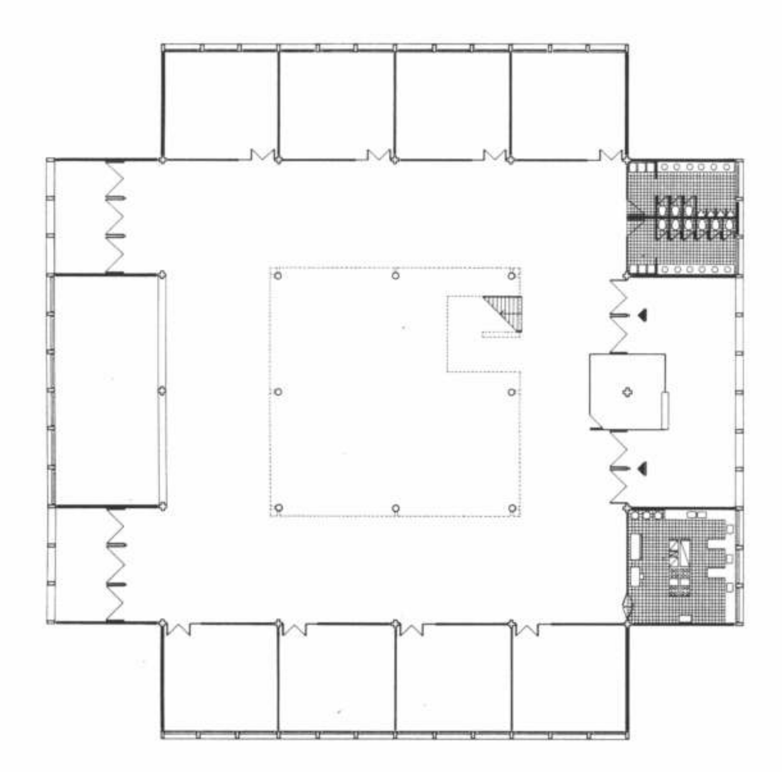
Fachadas

Capilla

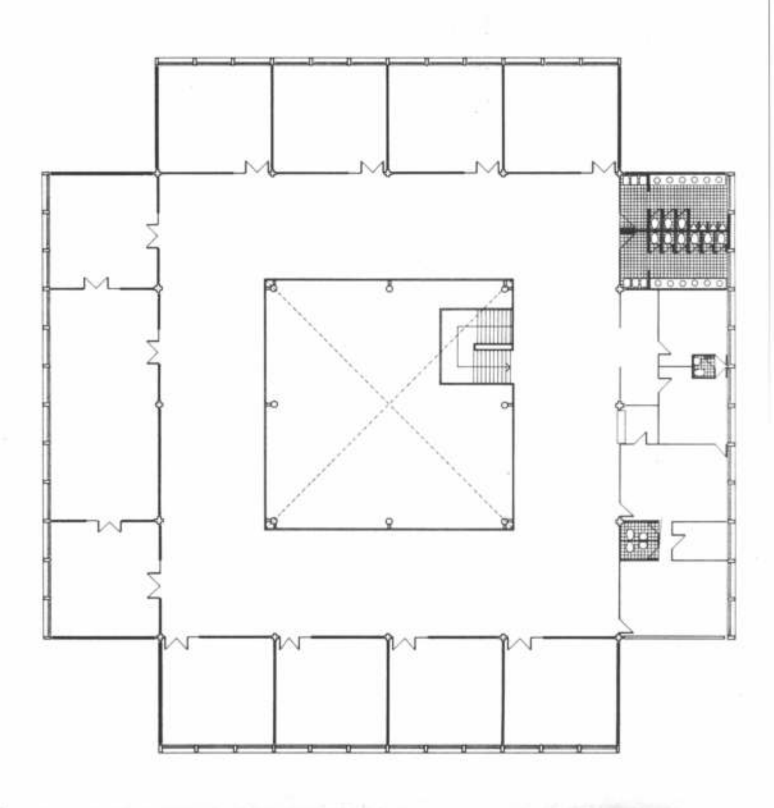


Concurso de 1.000 Viviendas y Equipamiento en Formosa

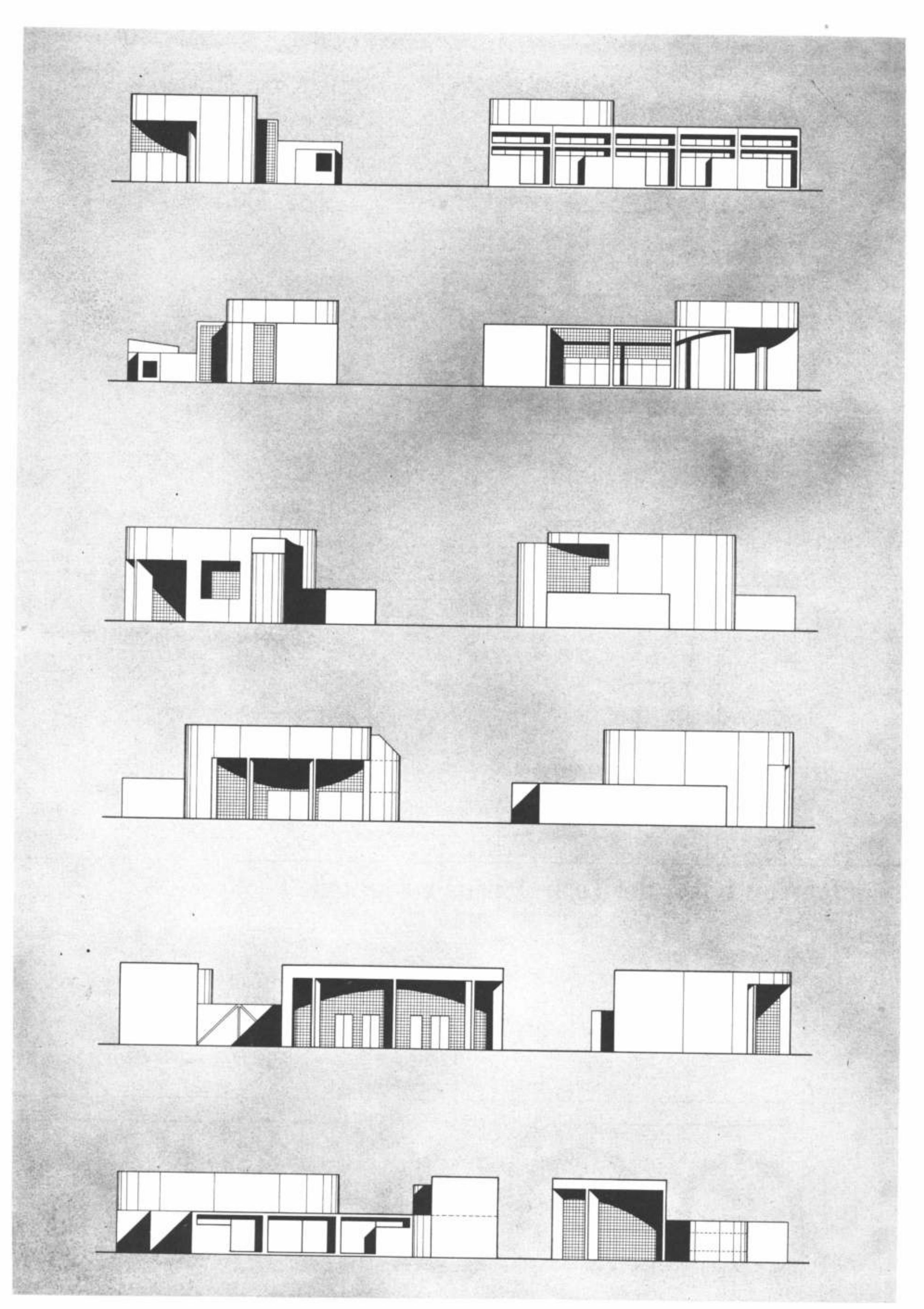
Asociado: Arq. Carlos Hilger
Ubicación: Pcia. de Formosa.
Comitente: Instituto de la vivienda de la Pcia. de Formosa.



Escuela - P.B.



Escuela. Primer Piso



Vistas equipamiento comunitario

Guardería

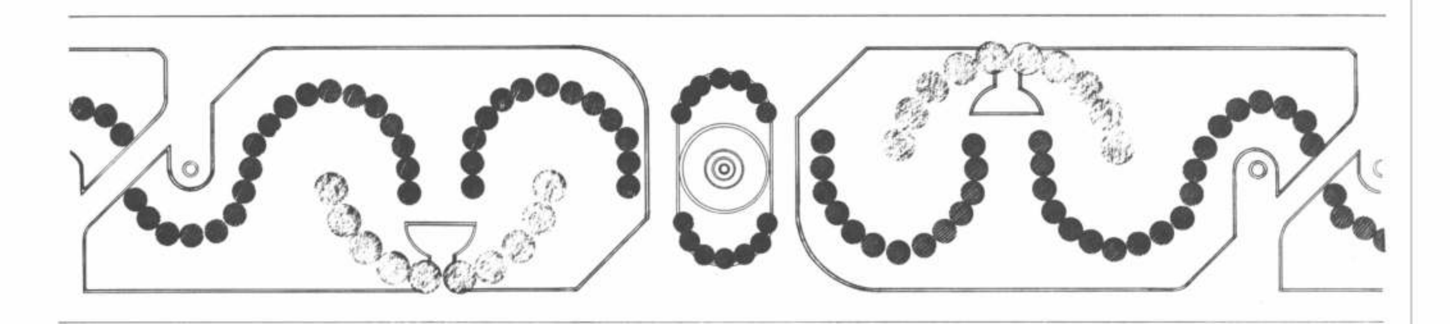
Preescolar

Centro Asistencial

Jardín de Infantes

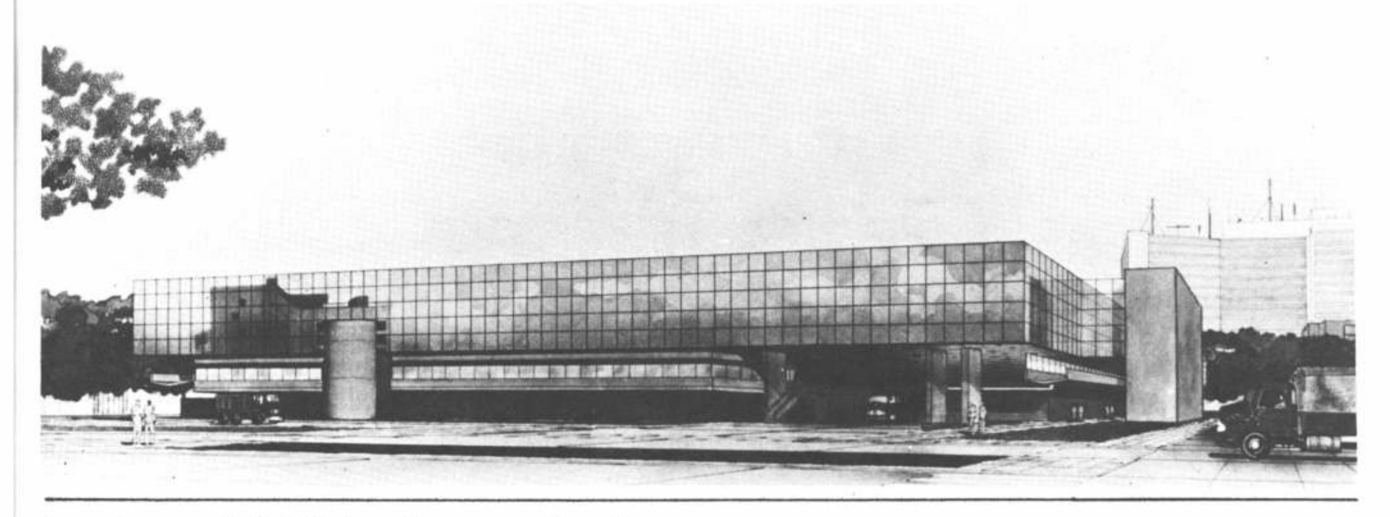
Ensanchamiento Av. del Tejar. Plazas y fuentes

Comitente: Sociedad Argentina de Estudios



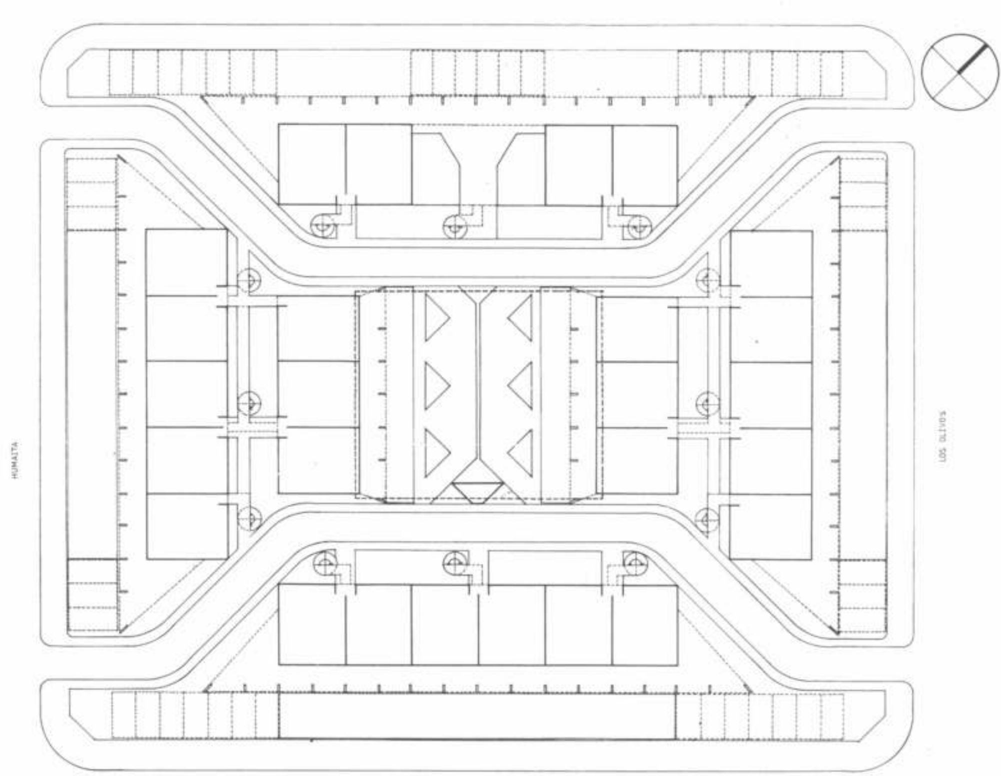
Proyecto Ampliación Edificio Escuadrón Transporte

Asociado: Estudio Aslan y Ezcurra y asociados
Ubicación: Avda. de los Inmigrantes y Comodoro Pedro Zanni
Comitente: Dirección gral. de Infraestructura aeronáutica
Volumen de la obra: 12.000 m2.

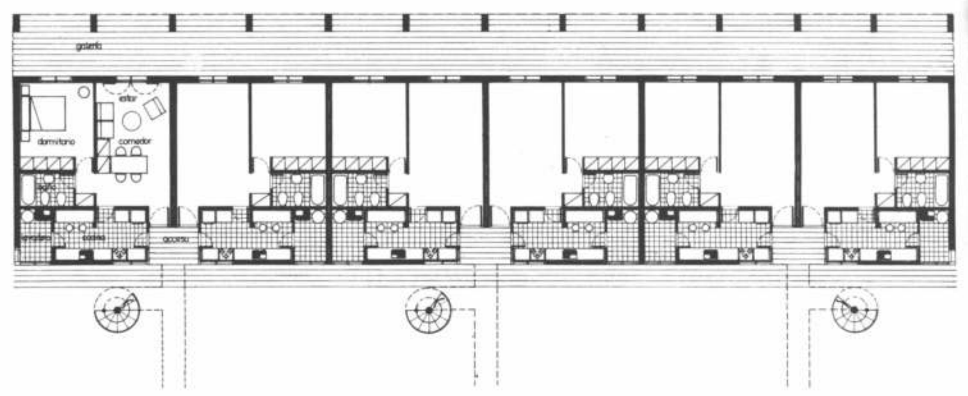


Conjunto 90 Viviendas en Morón

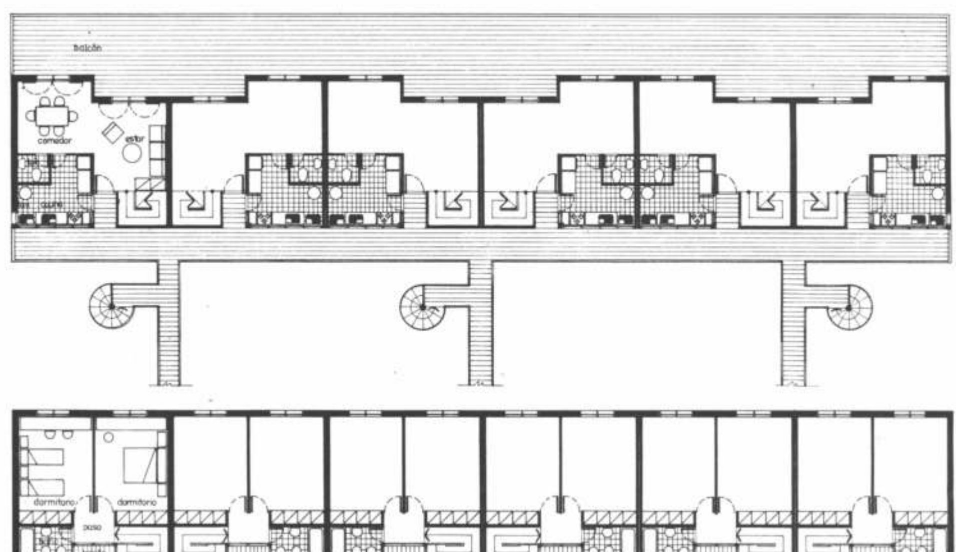
Asociado: Carlos Fracchia
Ubicación: Morón, Pcia. de Bs. As.
Comitente: Sportlandia S.A.
Volumen de obra: 7.000 m2.



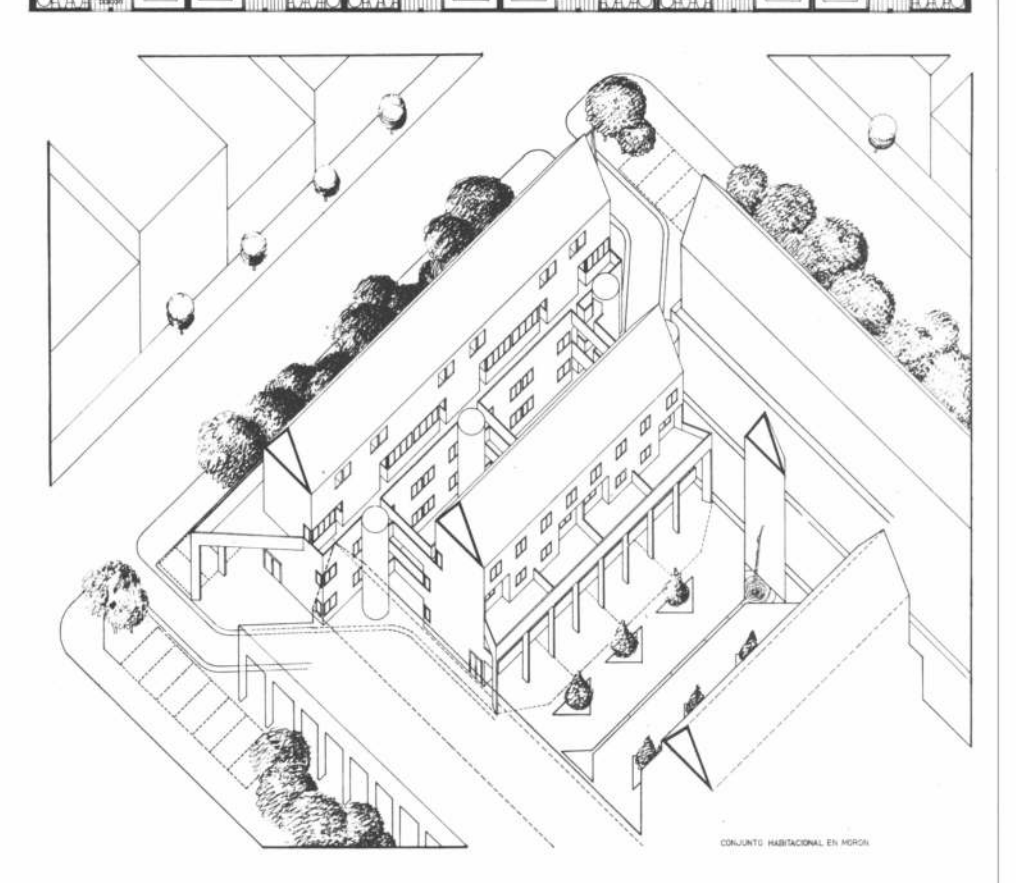
Planta de conjunto



Planta baja. Esc. 1:300



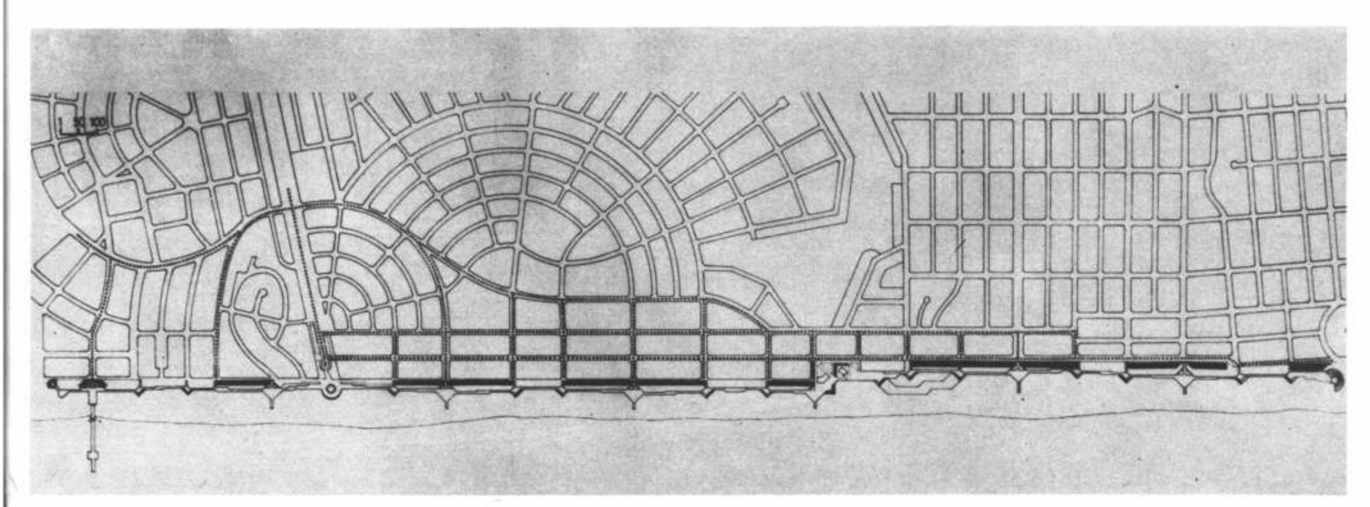
Planta 2º piso (Planta baja duplex). Esc. 1:300



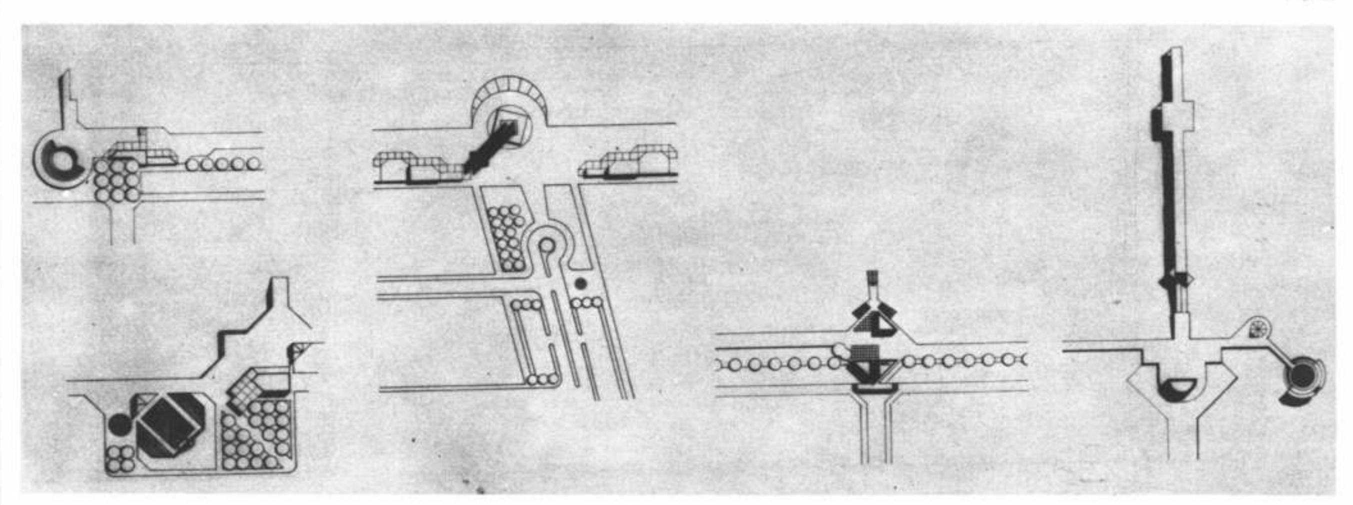
Planta 3º piso (Planta alta duplex). Escala 1:300

Desarrollo del Area Costera

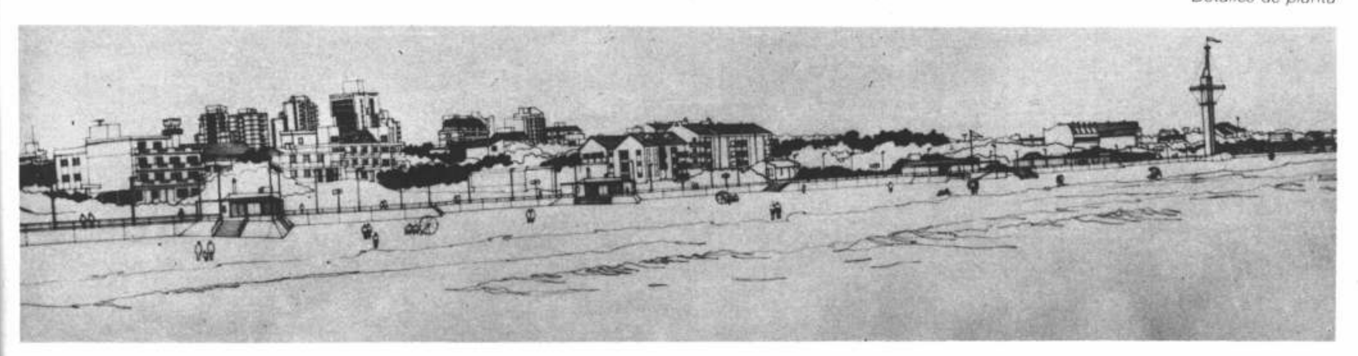
Asociado: arq. Juan Manuel Valcarcel
Coordinador: arq. Carlos Hilger
Ubicación: Pinamar, Pcia. de Bs. As.
Comitente: Concurso Municipal



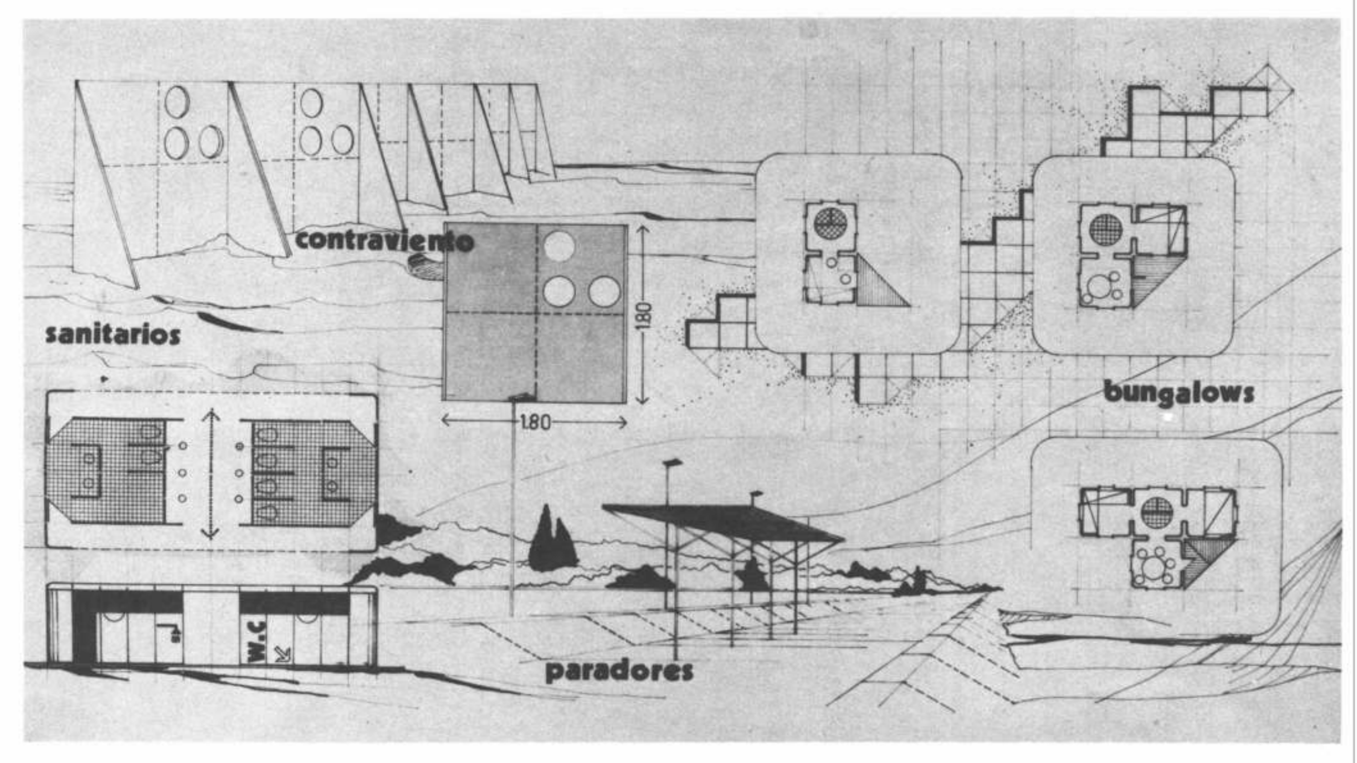
Planta



Detalles de planta

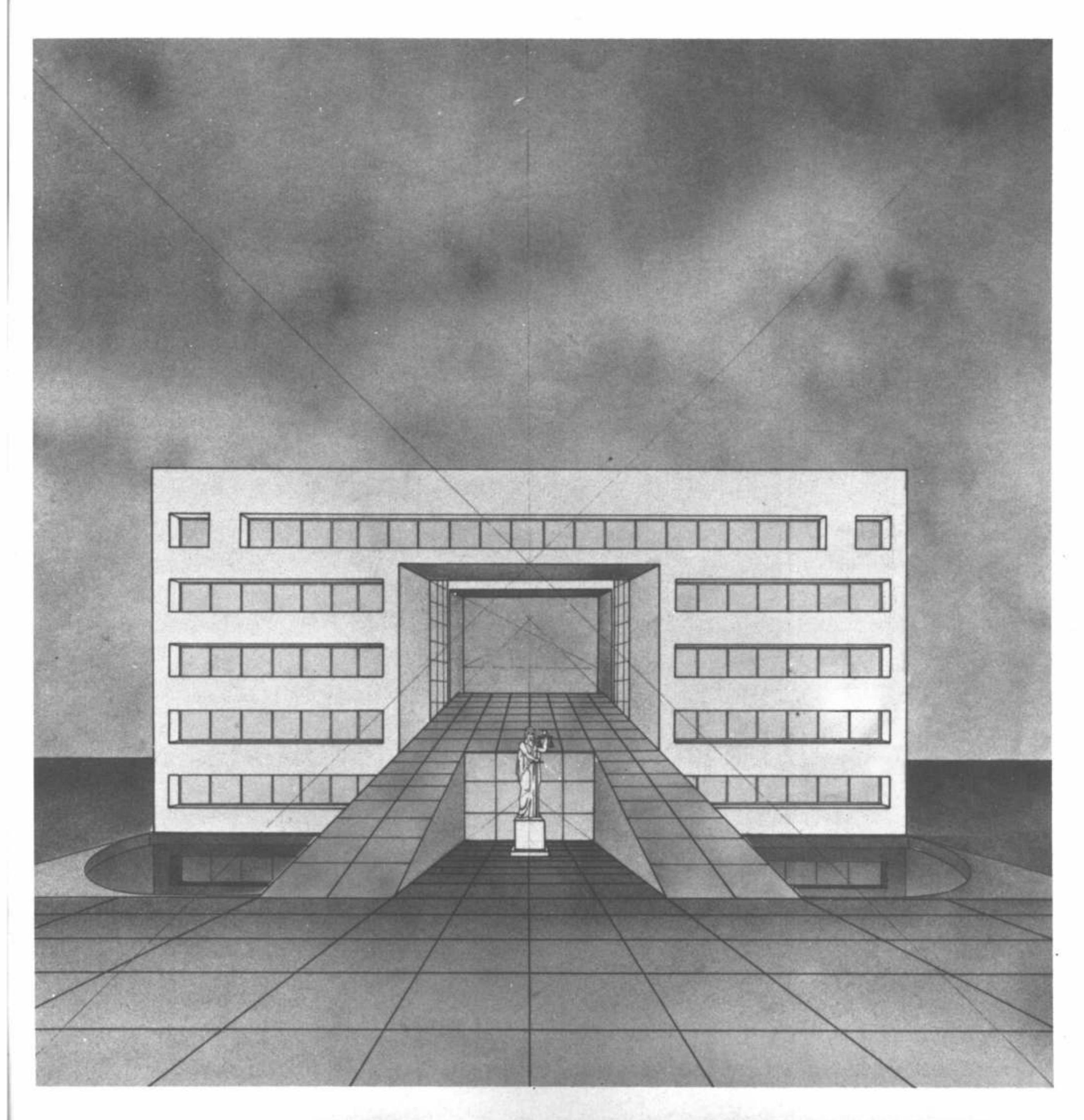


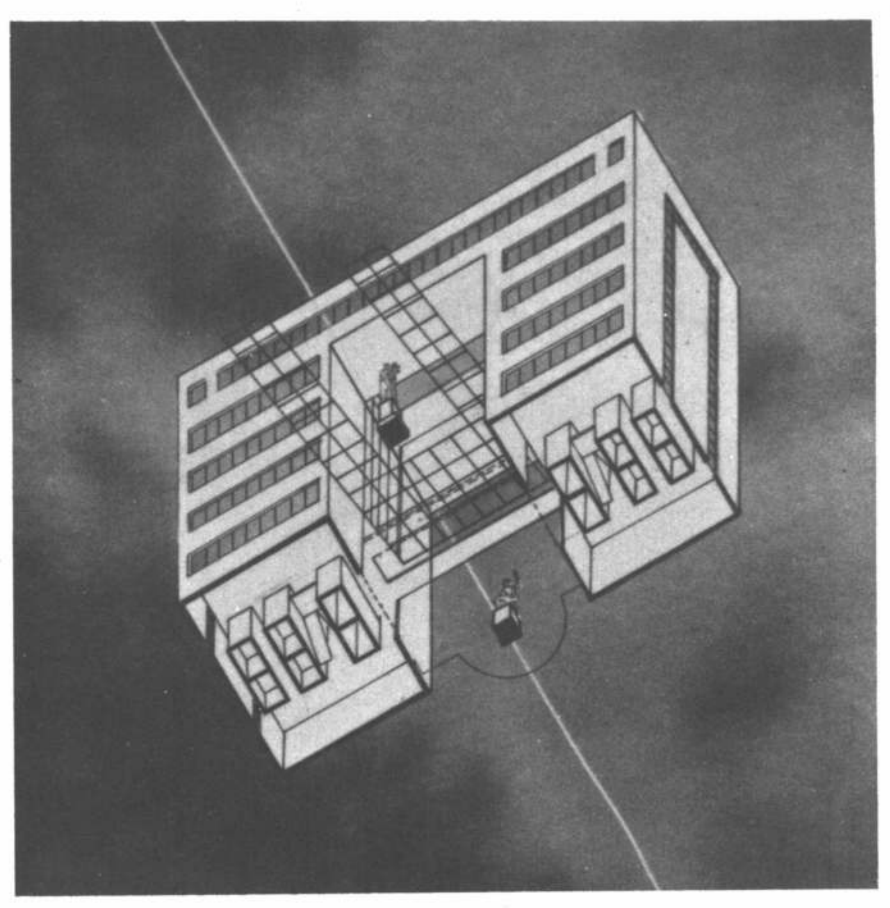


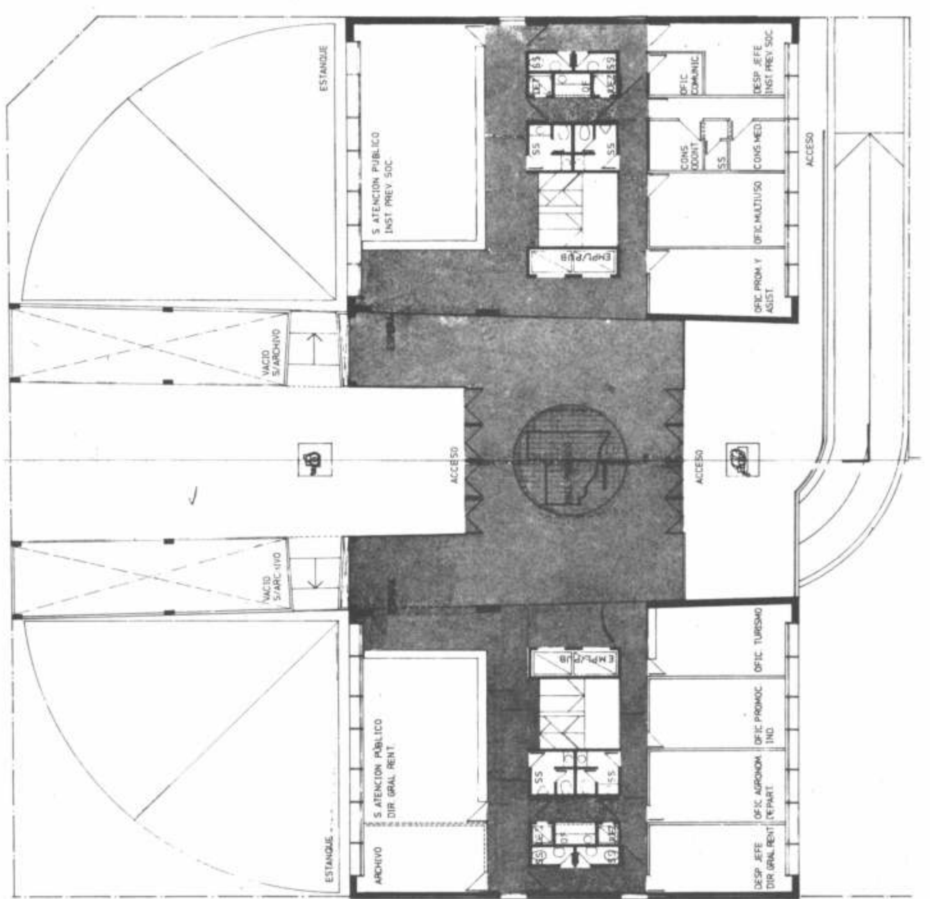

contraviento
sanitarios
180
1.80
bungalows
W.C
paradores

Concurso Edificio de Tribunales en Gral. Pico

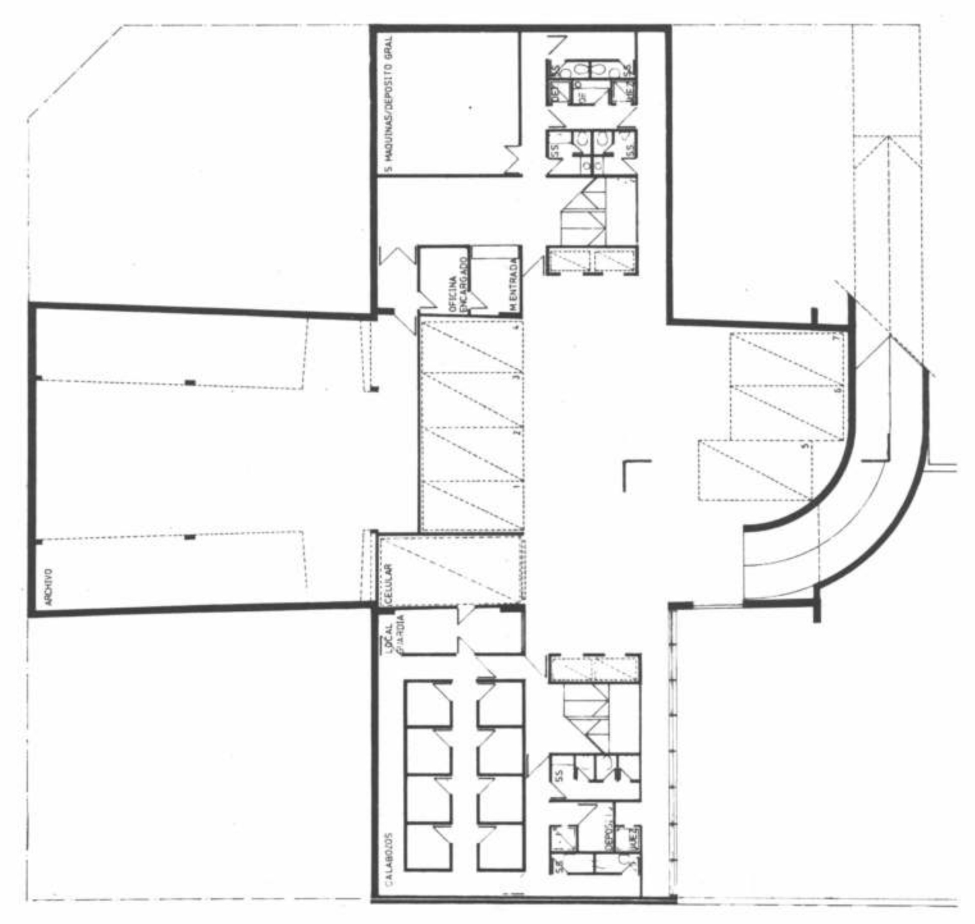
Asociados: Carlos Hilger, Mario Sabugo, Rafael Iglesia, arqts.
Ubicación: Pcia. de la Pampa



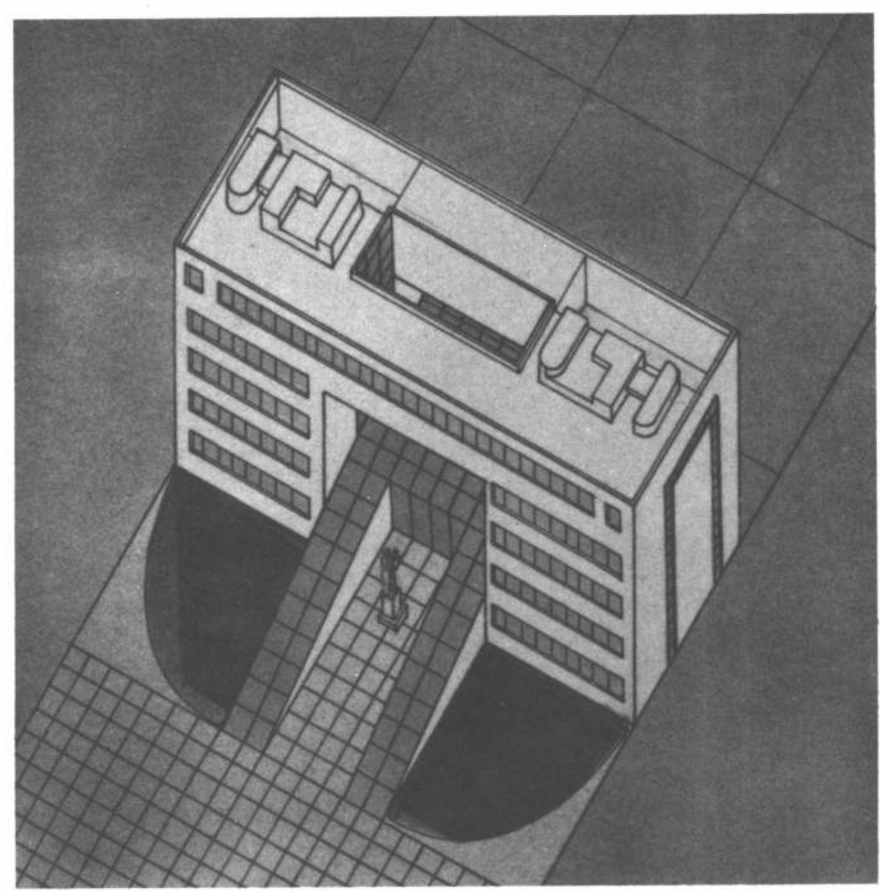




Planta nivel 0.00. Esc. 1:300



Planta nivel - 4.25. Esc. 1:300



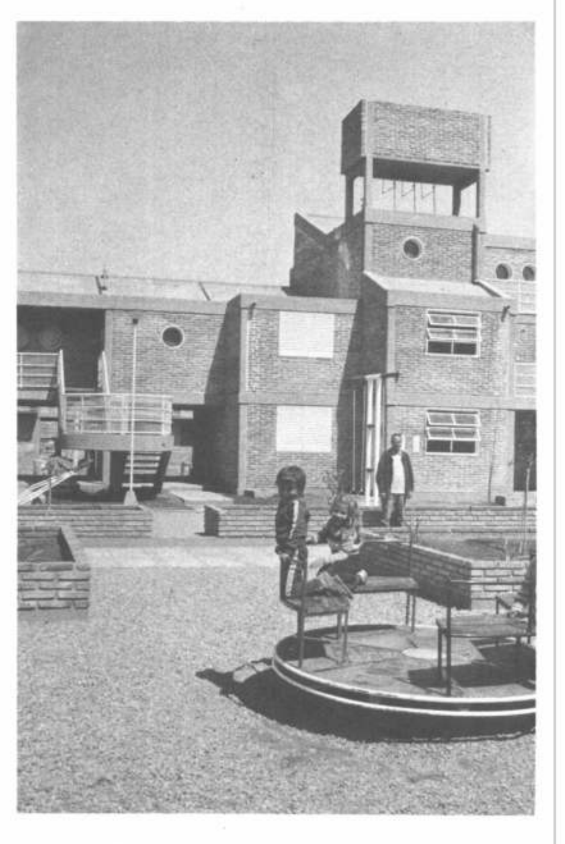
190 Unidades de Vivienda

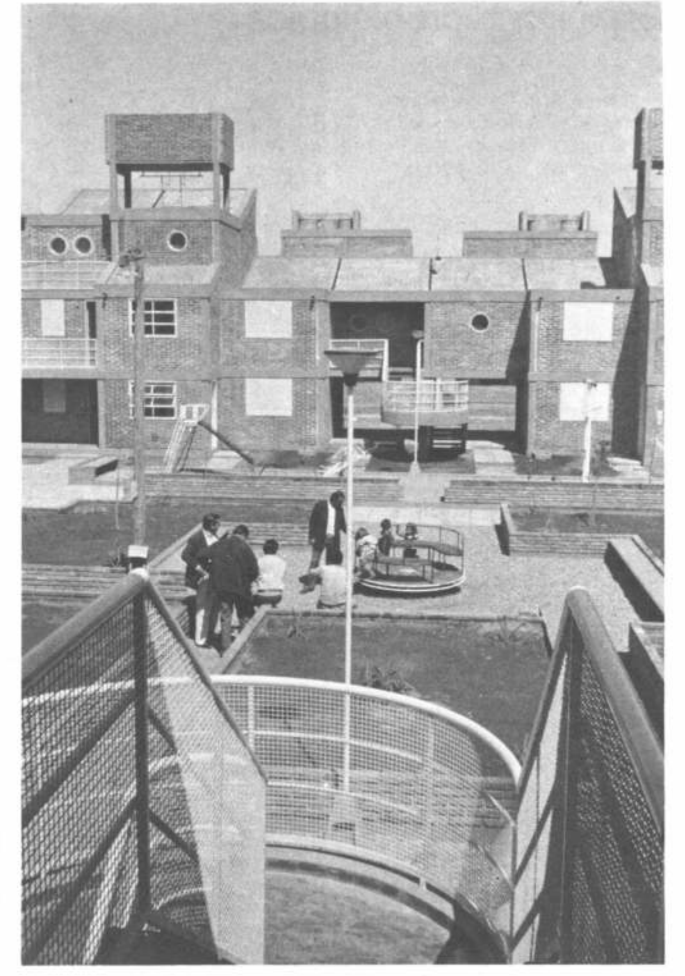
Asociado: Carlos Fracchia
Director de obra: Arq. Jorge Diehle
Ubicación: Ciudad de Río III (Pcia. de Córdoba)
Comitente: Petroquímica Río III
Volumen de obra: 15.000 m^2.

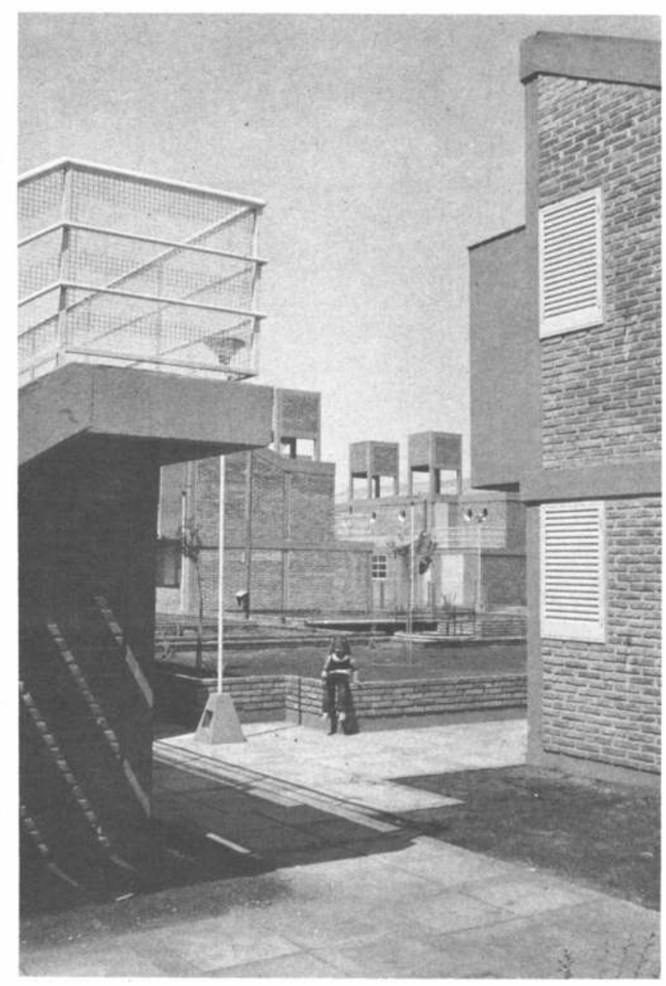


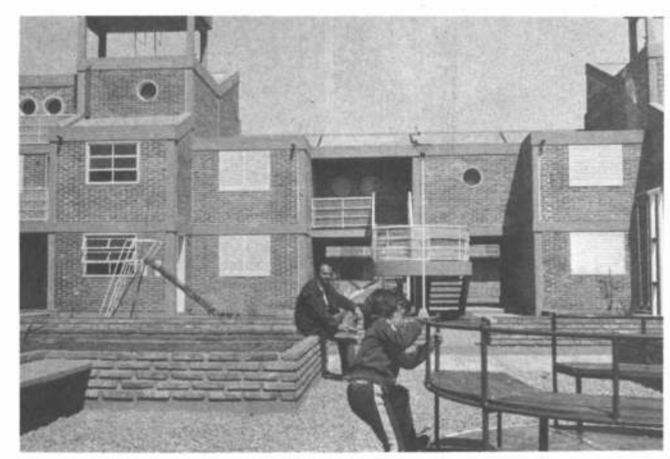
Planta de conjunto

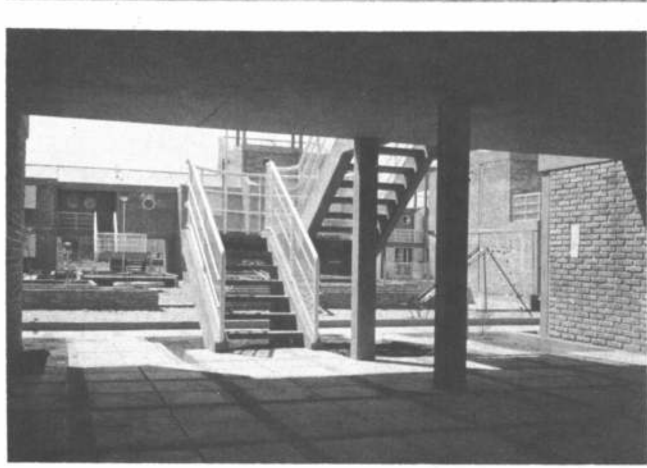






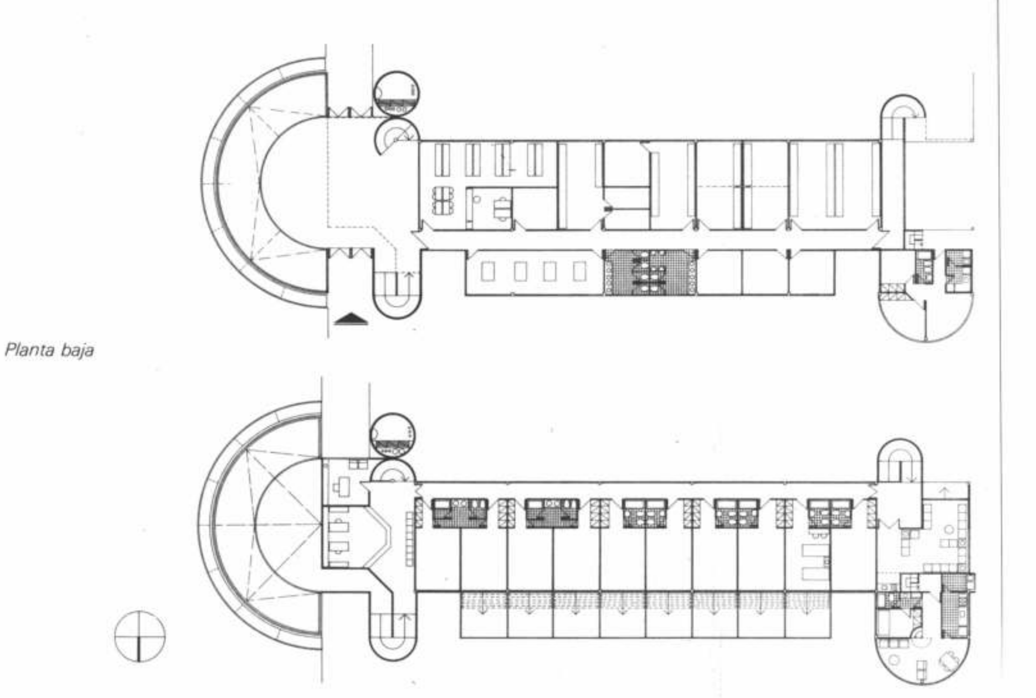






Estación Hidrobiológica

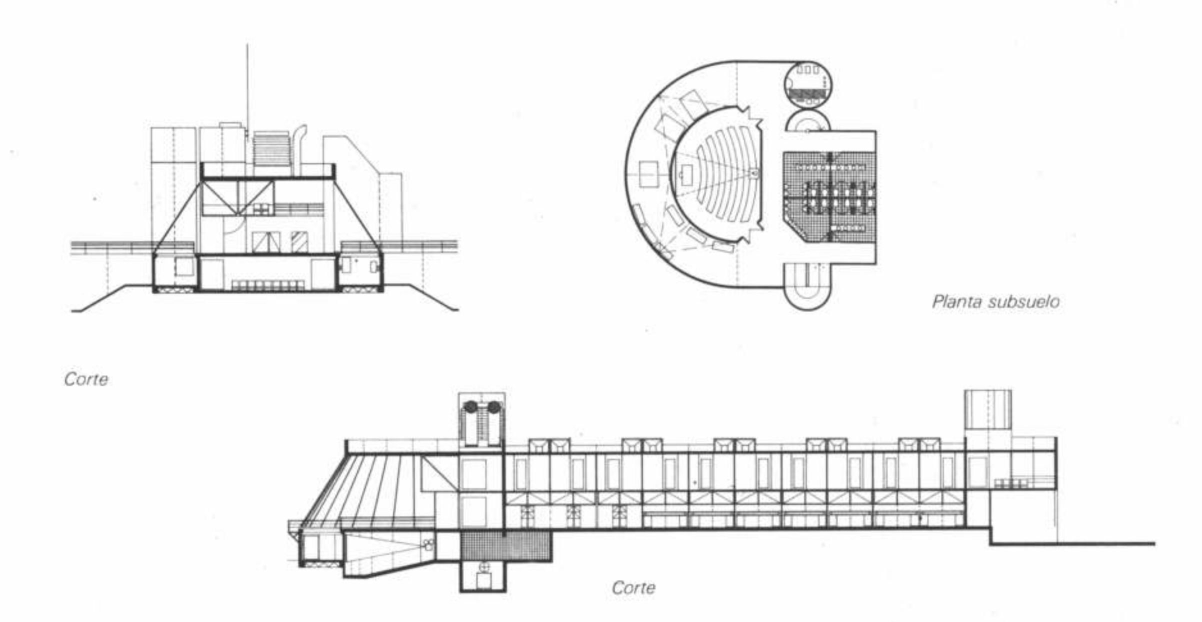
Asociado: Arq. Carlos Hilger
Ubicación: Puerto Quequén
Comitente: Gobierno de la Pcia. de Bs. As.
Volumen de obra: 3.500 m^2.



Planta baja



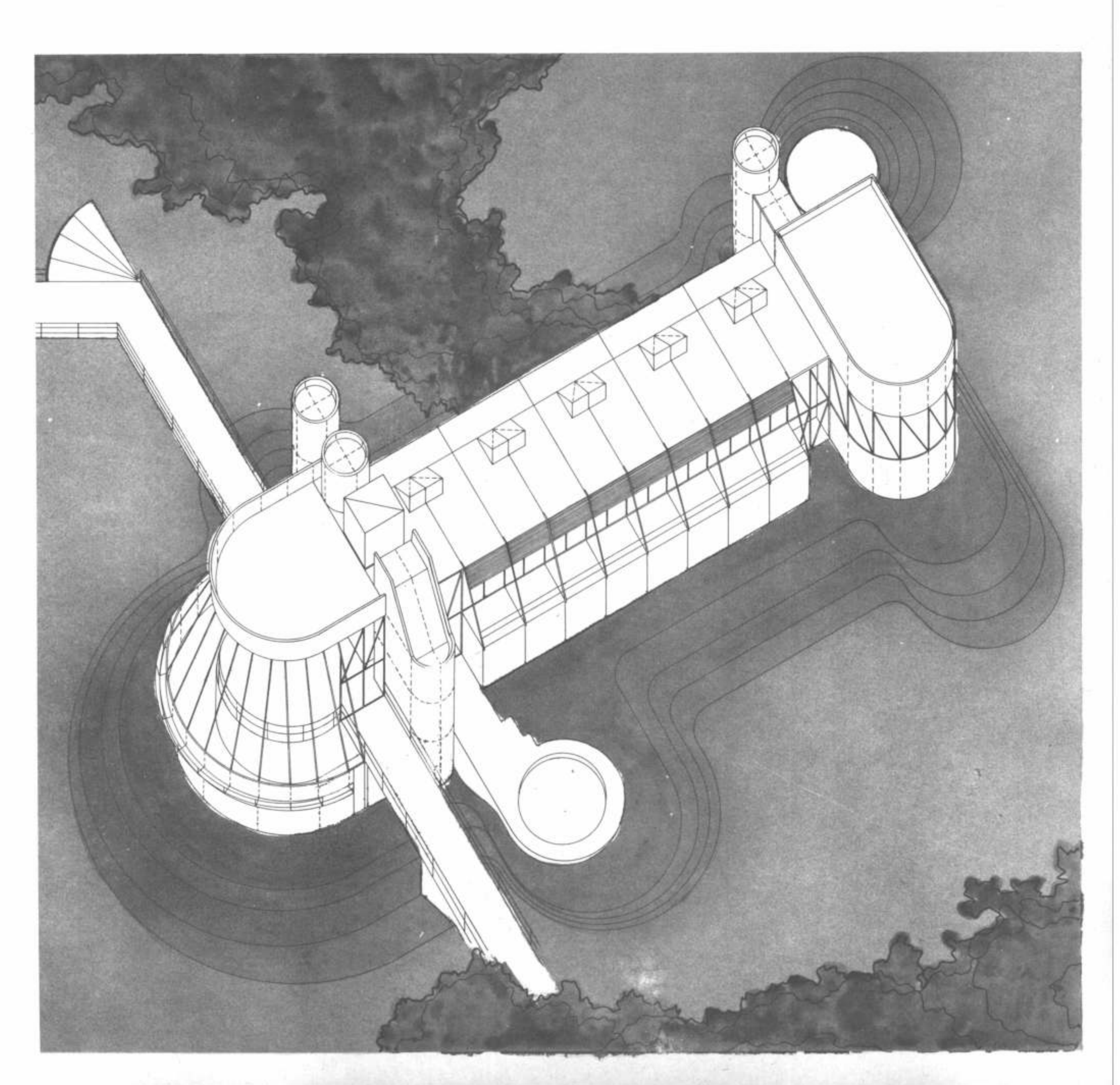
Planta primer nivel



Planta subsuelo

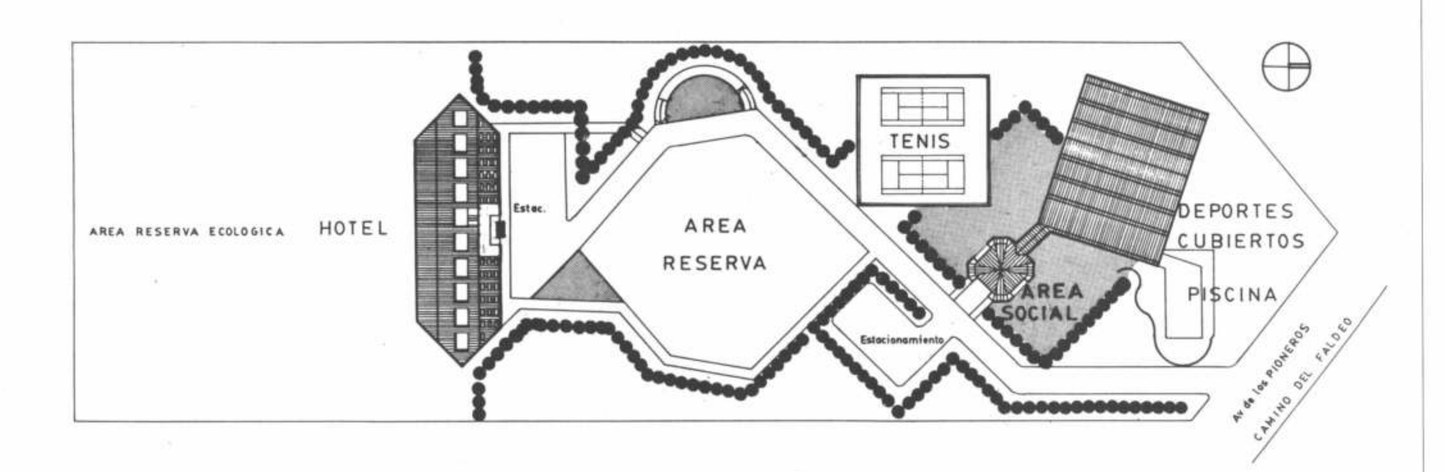
Corte

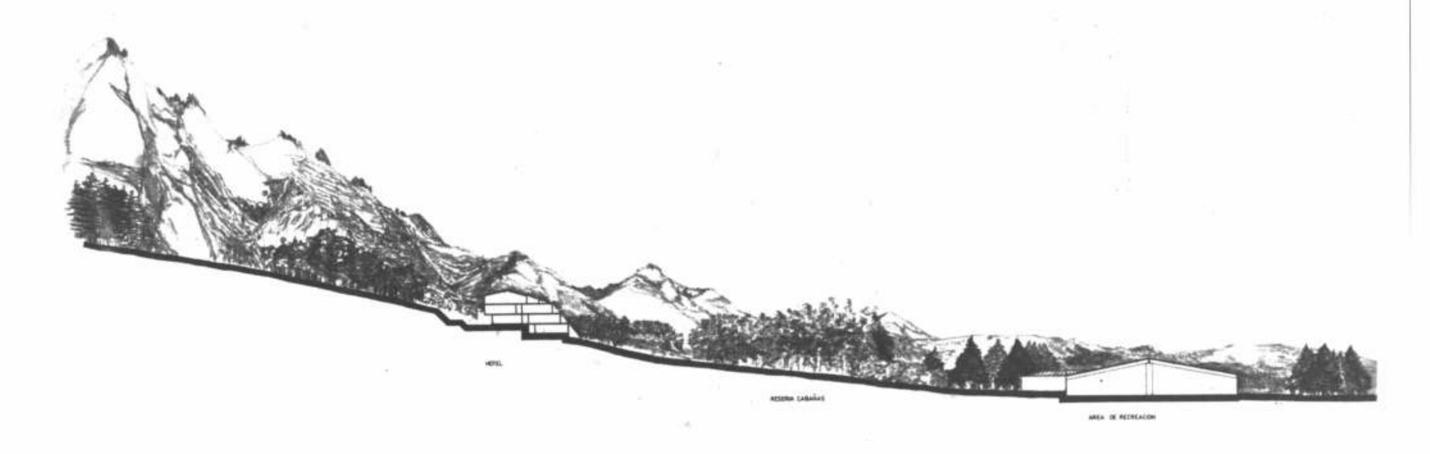
Corte

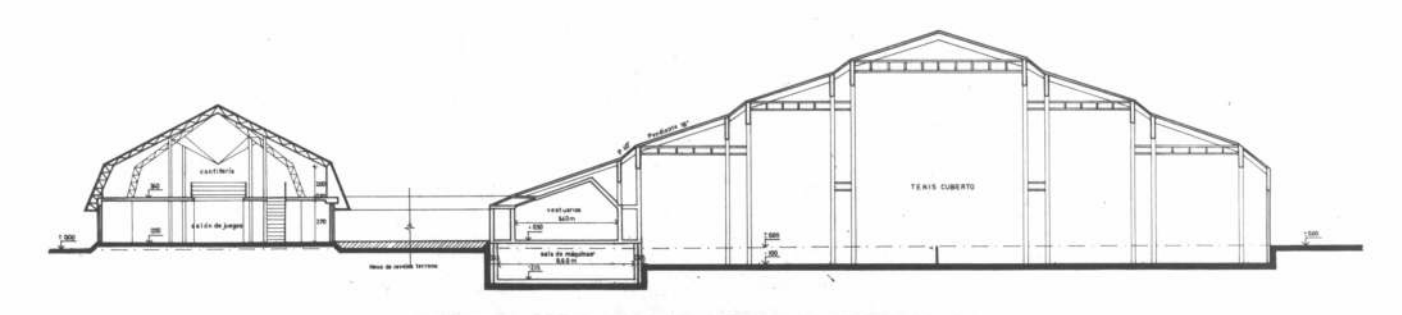


Motel y Club Deportivo

Ubicación: San Carlos de Bariloche
Volumen de obra: 7.000 m².







HUMOR

ZICO







REJI

"MARTIN FIERRO" y la Arquitectura Moderna

Por Arq. Rafael Sendra



Portada del último número de Martín Fierro (1927)

La guerra de 1914-1918 significó para nuestro país un largo paréntesis. Los jóvenes de la época, educados en la fuerte escuela de Groussac, Lugones, Cupertino del Campo, Christophersen, etc., anduvieron largo tiempo por las calles y salones de Buenos Aires madurando un oscuro descontento por lo ya hecho y acuciados por la necesidad de expresar algo nuevo.

Las antiguas fórmulas aprendidas en español y francés sólo repetían lo ya conocido. Por otra parte no había publicaciones para jóvenes; y ni los maestros ni estos conocían lo hecho como nuevo por las vanguardias europeas. Muy escaso era el material que llegaba en forma de revista o libro, por lo tanto no se conocía en nuestro país lo realizado por las revolucionarias experiencias estéticas del siglo.

Al mismo tiempo nuestros mejores valores no lograban transformar el medio, saturado de solemnidad y grandilocuencia. Se refritaba lo ya experimentado en el siglo XIX en Europa. Avanzábamos lentamente en lo técnico y científico, pero a la arquitectura y al arte se pretendía idealizarlos, transformándolos en objetos ahistóricos. Los jóvenes no estaban de acuerdo con tales esquemas.

Ya hacia 1900 tuvimos en el campo de la pintura una primera avanzada, o podríamos denominarla nuestra primera vanguardia, donde Walter de Navazio, Ramón Silva, Thibón de Libian, etc. introdujeron en nuestro medio pictórico un particular modo de tratar la luz como protagonista del cuadro, de acuerdo a las enseñanzas de impresionistas y postimpresionistas.

Más adelante, en la década del veinte, aparecen aquellos que reconocemos como la generación del 22. Una verdadera revolución en las ideas. Entre ellos, muy jóvenes aún, González Lanuza, Borges, Piñero, Guillermo de Juan, rompen lanzas por el "Ultraísmo" mediante un periódico llamado "Prisma" que apareció pegado en las calles de Buenos Aires, adornado con un grabado de Norah Borges.

Breves pero profundas experiencias.

Se suceden revistas en profusión. "Proa" e "Inicial", donde a los nombrados se suman las voces de Macedonio Fernández, Guillermo de Torre, Brandán Caraffa, y otros. Estas revistas, junto a otras aparecidas en el interior y en el Uruguay, tendieron a expandir el interés por el arte, armar pacientemente una nueva expresión y a dejar de lado estéticas perimidas.

Así planteadas las cosas accedemos al verano de 1923-24, donde se organiza y aparece un periódico que va a tener una enorme influencia en el desarrollo de nuestras letras y artes en general, y en lo que más nos importa, en el campo particular de la arquitectura. Precisamente, en esa revista del más aguzado nuevo espíritu porteño van a aparecer los primeros artículos en el país a favor de la arquitectura moderna y el buen diseño. Con profundo conocimiento y una clara posición, Vautier y Prebisch, así como Oliverio Girondo y Marcelle Auclair, y en alguna ocasión incluso Ricardo Güiraldes y Sandro Piantanida expresan con cierto aire mesiánico no exento de ironía la fresca llegada de un "nuevo estilo" y "una nueva estética". Una mención especial merece la aparición de "Estética del Ingeniero" debida a Le Corbusier. La obra de los futuristas es considerada por Benito Marinetti, que en esos años llega al país.

Como todo el arte moderno, también Martín Fierro se presenta al lector tratando de conseguir un espacio vital entre el academicismo y los diversos "neos" importados o autóctonos. Quiero remarcar el frecuente uso de la ironía (tal vez porque ahora la hemos perdido), a veces muy hiriente, como en el caso de la "Balada del Intendente de Buenos Aires" (Doctor Carlos Noel). O en los slogans que como petardos aparecen al pie de página para zaherir al lector. Uno de ellos dice: "Los arquitectos han matado a la arquitectura".

El periódico abarcó gran cantidad de temas, pero desde un principio lo hizo con el afán de renovación estética, de mostrar como con libertad y espíritu de indagación podemos crear un arte vivo y joven coherente con los nuevos tiempos.

La aparición del periódico suscitó un pequeño escándalo en Buenos Aires. Piénsese que llegaron a distribuirse 20.000 ejemplares de un mismo número. Los

más jóvenes de espíritu se plegaron a su actitud combatiente; y los otros, llenos de reserva (como en todas las épocas), se opusieron a sus propósitos.

Este estado de cosas se agigantó con la aparición del cuarto número, en cuya tapa campeaba el famoso "Manifiesto de Martín Fierro". Su inspirador fue Oliverio Girondo, el poeta de "20 poemas para ser leídos en el tranvía". Distribuido en copias circuló en forma de volante por las calles de Buenos Aires. El público siguió con gran interés éstas y otras posturas y polémicas provocadas por M.F. El Manifiesto tuvo una fuerte reacción por otra parte esperada, desde las mentalidades opuestas que supusieron a los martinfierristas imbuídos de un único afán de destrucción, sin detenerse a comprender las jóvenes propuestas, iconoclastas y profanadoras. "Neosensibles" fue lo menos que se les dijo y en el tono más agresivo o divertido. Cabe reconocer que Leopoldo Lugones supo prestarles su apoyo, y declaró que con gusto hubiera firmado el Manifiesto.

Es evidente que en nuestro país las tendencias vanguardistas surgen con cierto toque brusco. Sin embargo, creo que mirando mejor las cosas y si somos coherentes con nuestros principios, debemos ver en la aparición de M.F. y en el aglutinamiento de nuevos creadores, el resultado de tantos esfuerzos nacionales, que sembrados desde 1880, fructifican finalmente como resumen social, cultural, de tantas manifestaciones, humanas, políticas, económicas, artísticas. Nuestros jóvenes fueron educados desde la época de Rivadavia adhiriendo a modelos ingleses, franceses e italianos. Así también en este siglo, hijos de europeos algunos y de criollos otros, los martinfierristas se suman al espectáculo que conmueve al mundo. Desde un Impresionismo conocido tardíamente, a las experiencias del cubismo, el futurismo y el expresionismo, al surrealismo y neoplasticismo, continúan en nuestro suelo experiencias que vienen desde el siglo XIX. Así en arquitectura conocemos la aparición en nuestras ciudades del art-nouveau y de las variantes modernistas. Así, fue sentido como un gran esfuerzo cambiar lo conocido por una nueva experiencia. Aún hoy es desgarrante sacar de lugar lo establecido en nosotros, pensar y sentir algo nuevo sin que lo reconozcamos.

La vuelta de Emilio Pettoruti al país, tras años de estadía en Europa, confirmó en nuestro medio la certeza de que salvo algunos pocos, los artistas argentinos que visitaban Europa no tenían conocimiento de lo que estaba ocurriendo allá con el arte. Pettoruti expone por primera vez en 1924 en Witcomb, acompañado por toda la vanguardia. La muestra es tan chocante para los tradicionalistas que en la calle, a las puertas de la galería, se produce una descomunal pelea con sus rivales.

El aval de este pintor firmemente ubicado en los movimientos europeos fue un gran apoyo para la crítica practicada desde M.F., debido a su capacidad técnica y a su conocimiento del arte clásico. Un gran número de argentinos conoció a través del periódico a las nuevas tendencias. Ninguna actividad le fue ajena: arquitectura, jazz, tango, cinematógrafo, fueron objeto de divulgación y crítica en un plano de igualdad con literatura y poesía, pintura y escultura. En los cuarenta y cinco números, desde enero de 1924 a noviembre de 1927, asistimos a la creación en nuestro país de un lenguaje apropiado para los nuevos tiempos.

Martín Fierro quiso por voluntad propia ser expresión de nuestra realidad, tiempo y lugar. Desde su nombre a sus preocupaciones. Leyendo sus páginas surge el fermento de vitalidad y contemporaneidad. Fue su mayor preocupación alejarse de lo perimido y ayudar a sacudir la carga ahogante de un pasado ya estéril. La diversidad aparente en el contenido de la publicación, es un reflejo del país formado por gente de todas las procedencias y con variados intereses.

"Martín Fierro" y el grupo denominado "Florida", tuvieron en "Los pensadores" y en "Extrema izquierda" del grupo "Boedo" sus más tenaces censores dentro de la vanguardia. Les enrostraban su apoliticismo y sus coqueteos con el "fascista" Lugones.

El grupo "Boedo" estaba influenciado por los grandes escritores franceses y rusos del siglo XIX y XX. Dostoievsky, Tolstoi y Gorki por una parte, por la otra Zola, Henri Barbusse, Rolland. La Argentina inmersa en el trabajo, las ciudades, el campo y los problemas relativos a la vida campesina y al incipiente industrialismo fueron sus temas.

Martín Fierro defendió sus posiciones argumentando que sólo se ocupaba de lo específico del arte y acusó a los miembros de Boedo de descuidar la función artística regimentados en un naturalismo superado. Justo es reconocer que ambos movimientos de vanguardia estaban preocupados por un complejo presente. Ambos como todas las manifestaciones vanguardistas, quizás, pecaron de idealismo y de algún modo se separaron de

Portada del cuarto número de la segunda época de Martín Fierro

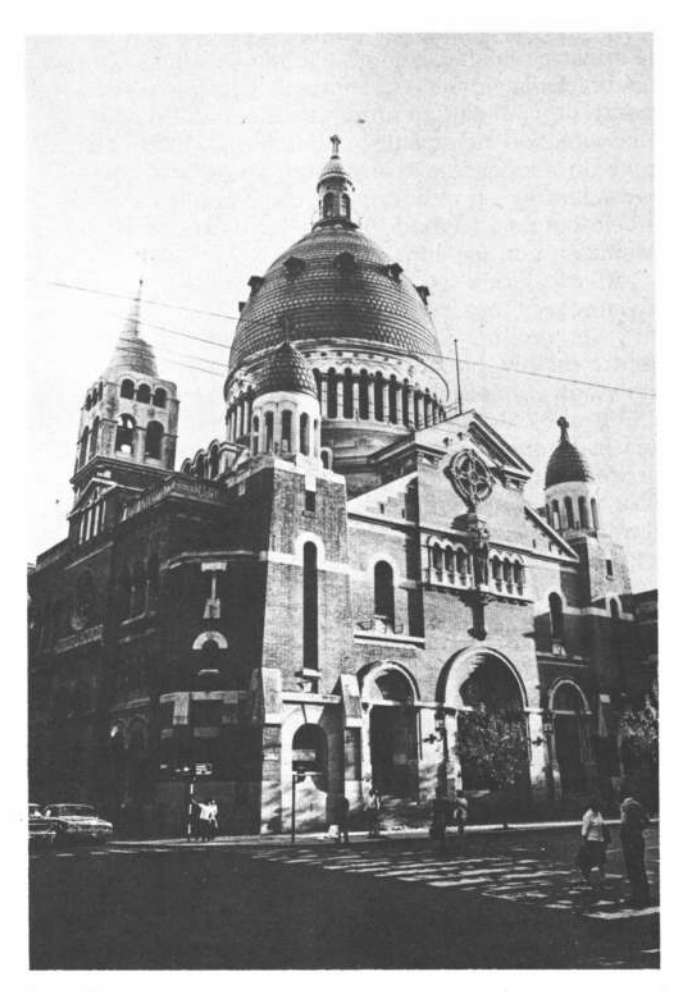

MARTIN FIERRO

MONTEVIDEO SEGUN VARGAS VILA

Manifiesto de "Martin Fierro"



Emilio Pettoruti



Santa Rosa de Lima de Alejandro Christophensen

su contexto. Pero es dable reconocer el antes y después de nuestra cultura respecto a estos movimientos

Martín Fierro fue el único movimiento artístico que se ocupó de todas las manifestaciones estéticas. Caben pocos antecedentes ilustres: los poetas de mayo, la generación de 1837 y la posterior generación de 1880. Podemos consignar aún que un fuerte hilo conductor los enlaza. En todos ellos la mira está puesta en un país independiente y democrático, donde soplara el aire de libertad y de los derechos del hombre.

Objetivamente, debemos reiterar que son el resultado de lo realizado desde 1880, en un país de reconocido bienestar económico, que ocupa un lugar de preferencia en el concierto mundial. La Argentina era un país rico, y no sólo eso, también optimista y visto con respeto desde toda América y Europa. Su potencialidad imprime a este sector de la juventud una cierta irresponsabilidad, mezcla de estudiantina divertida y estudiosa. Los compromisos políticos asumidos por sus miembros no van más allá de una adhesión a la candidatura del reformista Hipólito Yrigoyen en las elecciones de 1927. Es incuestionable que los sucesos posteriores hicieron que los que integraron Martín Fierro, así como todos los argentinos, se definieran ante la opción regresiva que marginó la vocación democrática de nuestro pueblo. Justamente como tributo a todo lo defendido en las artes.

Los artículos sobre artes plásticas, arquitectura y diseño

Hay un par de felices palabras de J.A. García Martínez (Dimensiones de la creación estética, Hachette, Bs. Aires, 1977) que son altamente esclarecedoras del tema que nos ocupa. Nunca en tantos años de lecturas, conversaciones y discusiones se nos ocurrió llamar al racionalismo moderno "Romanticismo de la razón". Justamente desde nuestra época de estudiante el tema inflamó nuestro sentimiento. Asociaciones de vida, crecimiento, verdad, desarrollo, libertad y despliegue hacia la madurez. La exhaltación del imperio de lo nuevo regido por la razón, el abandono de los continentes retardatarios de la tradición, el aprecio por los aspectos del pasado vivificantes. Todo el gesto, la actitud y el contenido inflamados de pasión patrocinando un nuevo Dogma. La sensibilidad y la intuición al servicio de lo sistemático del Racionalismo. El amor por un orden aparente, comprensible fácilmente y posible de transmitir, producto de una tecnología local, desprovisto de rebuscamientos superfluos, todo claridad y elegancia clásica. No es casualidad el súbito recuerdo de Piero della Francesca y de Brunelleschi. El mismo afán geométrico y la lírica línea definiendo los espacios en marco de color desaturado, donde el ornamento juega sólo como una articulación en la estructura. Afirmación del carácter figurativo, ahora sí en un espacio relativo y no en uno isovalente.

A pesar de estar firmados por Vautier y Prebisch los artículos del periódico referentes a arquitectura son adjudicados a este último por los contemporáneos. Los aparecidos en "Sur" en años posteriores firmados sólo por Prebisch confirmarían este criterio.

Reconocido arquitecto, admirable escritor y crítico de arquitectura y pintura. Prebisch se había educado en Europa. Allí frecuentó los movimientos modernos que dieron sustancia al primer cuarto de siglo. Llegado a Bs. Aires se abocó a su tarea profesional e integró el equipo de Martín Fierro desde los primeros números.

En el número 5-6 del 15 de mayo de 1924 publica "Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas" donde resume brevemente su pensamiento estético: "El mal que, a mi modo de ver, afecta a nuestra pintura nacional, a todo nuestro arte nacional: **su falta de actualidad**. Pese a los que se obstinan en no percatarse de ello, vivimos en una nueva era. Nuevas condiciones de vida, nuevas necesidades, nuevas aspiraciones nos han forjado una nueva sensibilidad radicalmente distinta a la de nuestra anterior generación"; ..."y es en el arte precisamente en que sería lógico notar el sentido profundo de las relaciones del hombre con la vida contemporánea. En nuestro país, y debido a causas que sería complejo estudiar, este fenómeno no se realiza. Nuestros artistas parecen empeñados en mantenerse al margen de todas las pasiones, de todas las ideas, de todas las aspiraciones que agitan nuestra vida de hombres actuales. Arquitectos, la superstición del estilo, el empeño de perseguir una tradición inexistente les impide comprender las necesidades técnicas de una época eminentemente económica e industrializada, y les cierran el paso, por lo tanto, hacia el único camino que puede conducir a una nueva estética".

Y sigue, como una transcripción criolla del ideario moderno: ''Ante todo, el común afán de **construir**, es decir de tomar de la naturaleza, no sus aspectos externos y pasajeros, sino lo que ella tiene de profundo, general y estable, de percatarse de las leyes que presiden la estructura de las cosas, y concebir éstas no como un criterio sentimental y particular, sino constructivo y general''. Abandonando todo condicionamiento escolástico, sin creación y sin pasión sino que ''realizar sensaciones'' como quería Cézanne, es decir ''...transformar el hecho natural en hecho artístico, someter a aquél a las leyes de la obra de arte, crear un hecho nuevo. Y es esta insurrección aparente contra la naturaleza la que ha dado origen a la nueva concepción estética que ha surgido de las necesidades de esta época espiritual, y profundamente creadora, constructora.'' ''Insurrección aparente... ya que jamás el hombre ha estado más cerca de la naturaleza que ahora que no busca más imitarla en sus apariencias, sino hacer como ella, imitándola en el fondo de sus leyes constructivas''.

Este es el mismo espíritu optimista que hace retirar del taller de Pettoruti los modelos ante el espanto de los tradicionalistas. La negación del minúsculo color local y el reinado de lo universal. La confianza en la razón y la voluntad de ser en comunión con la experiencia.

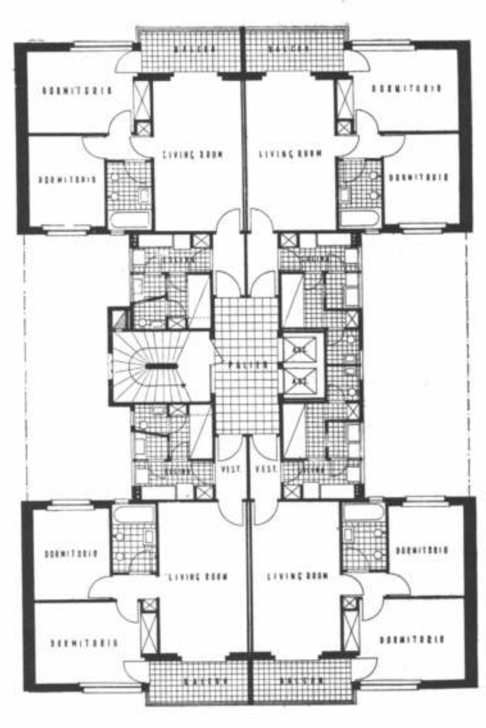
Un sentimiento apolíneo del cosmos.

En el mismo número ante una ''encuesta sobre si cree en la existencia de una sensibilidad, de una mentalidad argentina'', nuestro escritor radical Dr. Ricardo Rojas opina: ''Con una definición no podría responderles. Estilizar a un pueblo en las líneas de tres adjetivos me parece algo convencional, como todo estilizamiento. El alma de la raza se siente, no se define. Es útil sin embargo querer definirla, porque ello obliga a meditar sobre aquel gran misterio que es el etnos de una nación''.

En coincidencia con el espíritu de la revista aparecen tímidas colaboraciones de J.L. Borges, también recién llegado de pasar muchos años en Europa y con un definido vuelco hacia nuevas formas poéticas. Su melancólica constatación de pérdida y modificación en ''Montevideo'' de ''Luna de enfrente'' (1925), donde reconoce ''Eres el Buenos Aires que tuvimos / el que en los años se alejó quietamente...''

En ese mismo entonces Ricardo Güiraldes comprende los valores pictóricos en la obra de Pedro Figari y tiende a rescatar la posibilidad de nuestra pampa como tema ante las opiniones de quienes sólo podían ver ''su cualidad musical o poética'', ya que ''¿Quién va a poner en una tela nuestras chatas y horribles casas de campo tan sin gracia y fantasía?'', ''Pedro Figari prueba que es pictórica la pampa'' ...''para él no hay carencia de modelos, porque no busca hacer el eterno desnudo tirado en el diván con un abananico o una pera en la mano. Tampoco le hace falta el ambiente, porque el ambiente es él. ¿Qué ambiente tuvo José Hernández?''.

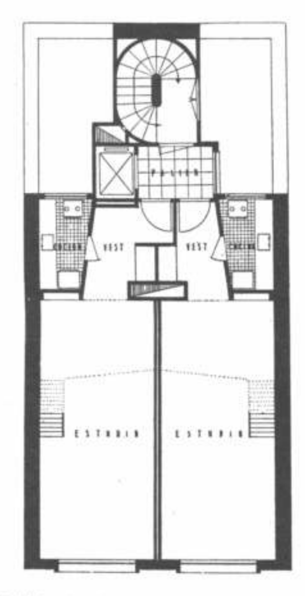
Alberto Prebisch ha comprendido muy bien las fatales leyes que componen un cuadro. Así en su comentario al ''XIV Salón Nacional de Bellas Artes'' en el N° 10-11 de octubre de 1924 dice: ''Tenemos la inocente pretensión de exigir de un artista plástico, obras realizadas plásticamente, y que nos emocionen plástica-

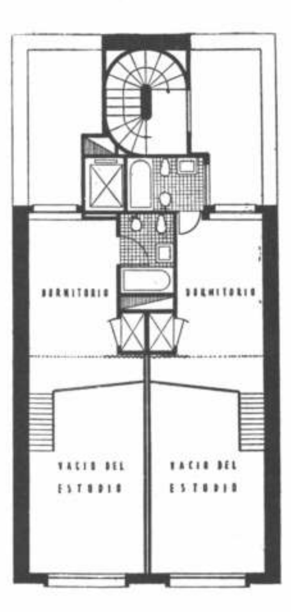


Edificio de departamentos, arq. Alberto Prebisch. Planta tipo. (Nuestra Arquitectura, 1939)

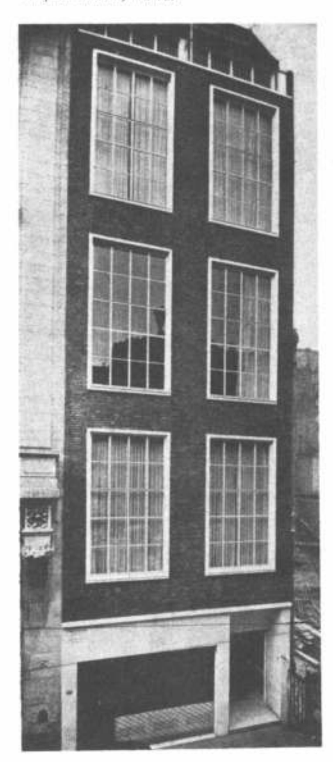


Edificio de departamentos, arq. Alberto Prebisch. (Nuestra Arquitectura, 1939)





Edificio de departamentos "studios", arq. Alberto Prebisch. Plantas. (Nuestra Arquitectura, 1940)



Edificio de departamentos "studios", arq. Alberto Prebisch. (Nuestra Arquitectura, 1940)



Edificio de departamentos "studios", arq. Alberto Prebisch. Vista hacia la entrada. (Nuestra Arquitectura, 1940)

mente. Cada arte tiene su medio propio de expresión, y es éste precisamente lo que establece la diferencia entre ellos. Si Zuloaga escribiera en lugar de pintar, es probable que su obra se haría acreedora del sufragio que ahora le negamos rotundamente''. A raíz de lo antedicho puede elogiar las Figuras presentadas por Horacio Butler y Héctor Basaldúa, su fuerte estructuración y el claro uso de la línea y el color. En cambio ''...un ejemplo de esta unidad no conseguida lo vemos en el cuadro del Sr. Alfredo Guido (primer premio). Guido es una víctima de la naturaleza mal comprendida. La Naturaleza se escapa como un pez de la mano de sus admiradores demasiado serviles y no quiere que se olvide que en arte, Dios propone y el hombre dispone. Así su cuadro se nos presenta como una aglomeración de elementos dispersos''.

Son estos mismos claros principios los que le hacen decir, refiriéndose a Pablo Curatella Manes el 13-11-24, cuáles son los valores destacables en escultura. ''Una preocupación constante le obsesiona en su rebuscar, la de dar a la forma humana una interpretación arquitectónica y constructiva en contraste a la tendencia que subordina la escultura, que ha de ser duradera y maciza, a una suerte de impresionismo pictórico, que es síntoma inequívoco de la decadencia del sentir estético'', ''Hemos señalado en la obra de Curatella Manes este afán de superación de la naturaleza, la que sólo constituye para él un punto de partida hacia un concierto de formas armonizadas escultóricamente es decir arquitectónicamente, formando un organismo independiente, dueño de la vida propia indispensable a toda obra de arte''.

Así también con el mismo ímpetu se opone a las decorativas propuestas emanadas de la exposición de París de 1925. Contraponiendo la clásica arquitectura de **A. Perret, organismo claro, surgido del eficaz uso de los materiales expresivos** de las necesidades de una época, a una arquitectura disfrazada con profusa ornamentación. Cito textualmente: ''Hay que suprimir el arte decorativo. Quisiera saber ante todo quien ha acoplado estas dos palabras: arte y decorativo. Es una monstruosidad. Donde hay arte verdadero, no hay necesidad de decoración. Lo que hace falta en arte es la desnudez, **la bella desnudez antigua o medieval**. Con el pretexto de hacer arte decorativo, se pone adornos en todas partes''. Los artículos tienen un fuerte apoyo en ejemplos fotográficos. La esbelta y desnuda estructura propuesta por Perret para un taller de arte, claro espacio y profusa luz, junto al decorado Pasaje Güemes; o el escueto diseño de un Packard al lado del decadente y caprichoso decorado del Gran Palais de Sue y Mare del Salón de Artes Decorativas de París.

Suscintamente, el pensamiento de Alberto Prebisch respecto de la pintura y de la escultura coincide en un reclamo a ser contemporáneos, a comprender las leyes de comportamiento de la Naturaleza para realizar la obra artística de acuerdo a ella y no copiando su mera apariencia. Esto conduce directamente a un determinismo constructivo y arquitectónico, desechando los falsos ornamentos que terminan avasallando el lenguaje expresivo. Lenguaje expresivo que necesita una clara comprensión del oficio y sus medios. Línea, color, masa, volumen, vacíos y llenos, luz, etc. Entonces sí el

tema y el color local son la preocupación secundaria. El tema es algo más que ''...desnudo tirado con una pera en la mano''.

Fácil es ver las inmediatas relaciones que se esgrimirán respecto de la arquitectura. Martín Fierro publicó el 17 de octubre de 1925 un artículo firmado por Oliverio Girondo: ''Cuidado con la Arquitectura''. Allí comenta el Salón Nacional del Retiro donde se exponen trabajos en donde la Ecole de beaux arts ''produce auténticos estragos.'' Comprueba en proyectos irrealizables y sin atender a las necesidades de la época como ...''los arquitectos no sólo vegetaron los últimos tres siglos en el más deshonroso parasitismo, sino hasta negaron toda posibilidad de existencia basada en algo que no fuese el pillaje''. Por tanto sugiere la necesidad de una reglamentación que nos proteja de sus desmanes, ya que de la pintura o de la música es fácil zafarse. De la Arquitectura, no. Tres pasos en la calle y ya nos amenaza una cornisa. Una excepción, que por lo insólita, merece comentarse es la que cometen los arq. Vautier y Prebisch''. ''Discípulos de Loos, de Perret, de Le Corbusier —precursores del nuevo sentido arquitectónico— ambos saben que un estilo no nace por generación espontánea, ni por un esfuerzo individual, sino debido a un proceso lento de compenetración con la vida y de la utilización racional de los elementos que brinda el esfuerzo colectivo''.

Marcelle Auclair en ''La obra arquitectónica de los hermanos Perret'' se ocupa de las contemporáneas de los mismos, y del uso que hacen de los materiales, fundamentalmente del hormigón armado. La Torre Grenoble, el Teatro de los Campos Elíseos, el Teatro de la Exposición de 1925 y del proyecto de monumento a Juana de Arco. Comentario aparecido el 5 de noviembre de 1926.

Firmados por Vautier y Prebisch aparecen ocho artículos diseminados en varios números del periódico.
''Fantasía y cálculo''
''Hacia un nuevo estilo''
''Arte decorativo, arte falso''
''El standard, base del estilo arquitectónico''
''Como decíamos ayer...''
''La arquitectura y el mueble''
''Arte decorativo''
''Un proyecto de Museo de Bellas Artes''

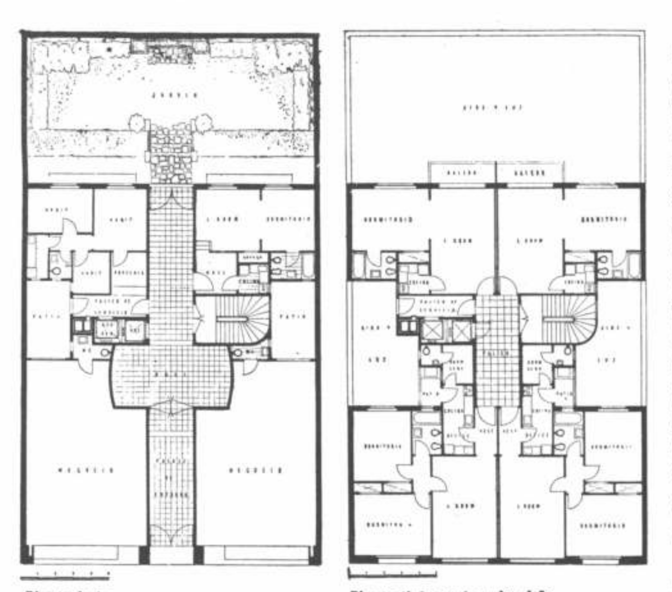
Estos son los primeros artículos aparecidos en el país que se propusieron compendiar las ideas para una nueva arquitectura. Tengamos en cuenta la casi contemporaneidad de la aparición de las ediciones de ''L'esprit nouveau''.

Es comprensible la reacción suscitada en nuestro país ante tal despilfarro juvenil en apoyo a las nuevas tendencias. El 28 de mayo de 1927 aparece ''Correspondencia - Prebisch vs. Christophersen'' donde al estilo de la época, el primero, en una carta abierta ventila sus discrepancias con el maestro. Después de una irónica introducción viene la ''Carta abierta a Dn. Alejandro Christophersen'' digna de ser reproducida. ''En el último número de «La revista de Arquitectura» correspondiente al mes de mayo del año en curso, publica Ud. un artículo titulado «Un rato de charla con un futurista» cuyo primer párrafo deja en el ánimo de quienes lo leen la certidumbre de una alusión solapada. La voluntaria imprecisión de ésta hace posible un malentendido por parte de las personas que no me conocen suficientemente. Yo soy, en efecto, el único arquitecto que ha publicado, en revistas de vanguardia de Bs. Aires, los artículos a los que Ud. parece referirse. Y como a la susodicha alusión se agregan ciertas falsedades con que la malevolencia general podría armarse para molestarme, me apresuro a escribirle estas aclaratorias. Y es esta la única razón que me mueve a hacerlo. De no mediar un plebeyo empellón contra mi persona no me tomaría el trabajo de replicar a sus vagos argumentos. Ya el encabezamiento de su artículo, en el que campea pretenciosamente una citación de quinta mano, había ratificado mi concepto en cuanto a su catadura intelectual. Y la totalidad de su escrito evidencia la bajeza moral que esquiva la mano tras la puñalada traicionera. Lo repugnante de la mediocridad es su vileza. Así, en una circunstancia en que la polémica ideológica era la única actitud decentemente posible, tuerce Ud. el asunto hacia el campo de la chabacanería vulgar y estrecha, en el que Ud. ha conquistado —fuerza es reconocerlo— sus mejores laureles literarios''.

''Una certidumbre inquebrantable me ha conducido a la posición estética en que me encuentro, y que a Ud. parece molestarlo tanto. Jamás he puesto mis ideas al servicio de mis intereses. Un invencible pudor, motivo que a Ud. le falta, me obliga a callar todo lo que yo he sacrificado en favor de mis convicciones. Jamás ha intervenido en mis actos el deseo de notoriedad y éxito.

Cine Gran Rex, arq. Alberto Prebisch (1937).





Planta baja **Planta típica: pisos 1º al 5º**

Edificio de departamentos, arq. Alberto Prebisch. Planta baja y planta tipo. (Nuestra Arquitectura, 1941).



Edificio de departamentos, arq. Alberto Prebisch. Fachada principal. (Nuestra Arquitectura, 1941).

Tengo de mí mismo la estimación suficiente para no apetecer la de mis semejantes. He sido en mi taller de la Escuela de Arquitectura uno de los mejores alumnos. Créame Ud. que no es la impotencia la que conduce mis pasos por el más áspero sendero''. ''Pero yo creo ver en el fondo de sus ataques bajo una apariencia «bon homme» y sonriente una actitud sospechosa. Nadie desconoce, en efecto, sus últimos reveses profesionales. Lo que su inmensa vanidad no le permite tolerar, es que del éxito circunstancial que acarició sus comienzos, no quede nada más que un recuerdo atenuado. Y son muchos los que como yo le negamos definitivamente el título prestigioso a que Ud. ha aspirado siempre. ¿Qué quiere Ud.? Cuando se está acostumbrado a mirar las montañas de cerca, es más difícil tomar como tal cualquier armazón de cartón piedra. Yo hubiera deseado guardar en el fondo de mi mismo la opinión que Ud. y su obra merecen. Pero sus reiteradas impertinencias me obligan a decir una verdad que hubiera estado mejor oculta. Dura verdad y difícil de expresar pues esta es otra condición inherente a lo mediocre: sin ningún asidero para la crítica desinteresada, se escapa de las manos al más leve esfuerzo como una pastilla de jabón''.

Pero no sólo Christophersen recibe las pullas de los martinfierristas. El 10 de mayo de 1926 M.F. publica una nota dedicada a comentar el viaje de ''NO-EL'' (!) a Europa. ''Los políticos, los académicos españoles —la gente consagrada— de las letras y el arte, habrán reconocido en el señor Noel a un hombre de su raza; su congénere argentino. En efecto, conoce admirablemente todos los procedimientos para llegar a ocupar los sitiales más codiciados...'', ''Arquitecturalmente el Sr. Noel es de una ingenuidad que ya llega a hacerlo simpático. Cree en un estilo colonial...'' Claro, que no sólo en Martín Fierro aparecían entonces artículos de tal tono, donde trataban con sorna a los ''notables de la época''. El número 12 de ''La campana de palo'' que se editaba en Bs. Aires hacia 1927 trae la siguiente ''nota purgativa'', ''Confiteros y arquitectos'' donde el comentarista, al pasar por la Confitería del Molino se encuentra en una vidriera una maqueta de A. Christophersen con el siguiente cartelito ''Santuario Nacional de N.S. de Lima''. ''Ese proyecto parecía haber surgido de los dedos de un confitero; y muy bien podría haberse confundido con las tortas adyacentes. Vecindad peligrosa, comparación apabullante''. ''Desde ahora les pediremos a nuestros escultores y arquitectos que se sometan a la prueba de la confitería''.

El reverso, y sin comentarios, en mayo de 1927 M.F. publica en una sección ''Arquitectura Estética del Ingeniero ''extraído de Vers une architecture de Le Corbusier-Saugnier.

Los escritos de Alberto Prebisch tienen el común denominador de propender a actualizar la arquitectura, reconociéndola como resultado del estilo de vida de una época. Tiene claro aprecio por las enseñanzas del pasado, por los ilustres ejemplos que fueron producto ajustado a un modo de vida y de trabajo. Por tal razón propugna el abandono de las estéticas pasatistas, de los decorativismos antifuncionales. ''...he aquí que la belleza ha sido siempre el resultado de un proceso constructivo, de una lógica arquitecturación de formas creadas por el espíritu''. ''El ingeniero libre de la obsesión estética gracias al cálculo que le impide toda fantasía, ha alcanzado sin embargo un resultado de una belleza sorprendente, mostrando al artista el verdadero camino tradicional''.

Y arremete contra la fealdad producida por la inversión del proceso estético: copiar las pasadas experien-

cias. A las preocupaciones "estilísticas" propone la aventura de un nuevo estilo, aceptando los aportes de la era tecnológica. Máquina y cálculo = Fantasía y nuevo estilo. "La obra del ingeniero, regida por el número, nos pone de acuerdo con las leyes del universo". "Porque el número es el principio fundamental de todo gran arte. Los egipcios y los griegos lo sabían. De ahí la noble emoción que sus artes nos producen. Ante las pirámides y el Partenón el espíritu encuentra las más nobles satisfacciones, que tienen por origen una insuperada espiritualización de las leyes de la geometría".

"El arte de nuestros días no se encuentra en los museos ni en las exposiciones. La eficacia estética de un Packard no ha sido aún superada por ningún artista contemporáneo". Esta comprobación le hace optar por los silos de Dársena Norte y no por los intentos de rejuvenecer viejos estilos, como los ej. del Pasaje Güemes o el edificio Barolo donde se han forzado las estructuras para sustentar un "pastiche arquitectónico" de índole "estilística". Hasta el mundo de nuestros objetos de uso cotidiano están "infestados de decorativismo antifuncional" afirma. Pretensiones de "puros estilos", ocultando y recubriendo "humildes objetos, servidores de nuestras necesidades". Arañas barrocas, platos con absurdos arabescos, radiadores de hierro forjado hechos a máquina imitando la factura manual.

El objeto de uso, de producción industrial, debe ser "funcional y orgánico, obtenido gracias a un paulatino ajustamiento entre la forma y el fin perseguido.

La máquina, y su gran capacidad de producción ha restablecido en un entorno actual el concepto de "standard". La antigua ley de calidad, cantidad y proporción se ha rejuvenecido. La ley del standard aparentemente ajena a todo tradicionalismo, no hace más que continuar con la tradición. El ridículo "tradicionalismo" de algunos pretende absurdamente detener el lógico proceso de la tradición.

Es justo recordar que todos los artistas de la época sienten el impacto de los nuevos medios de producción, la avalancha de nuevos inventos que en pocos años transtornan la vida cotidiana de las ciudades y las regiones. ¿Quién que no esté descolgado de la realidad puede abogar por el color local, por los regionalismos?

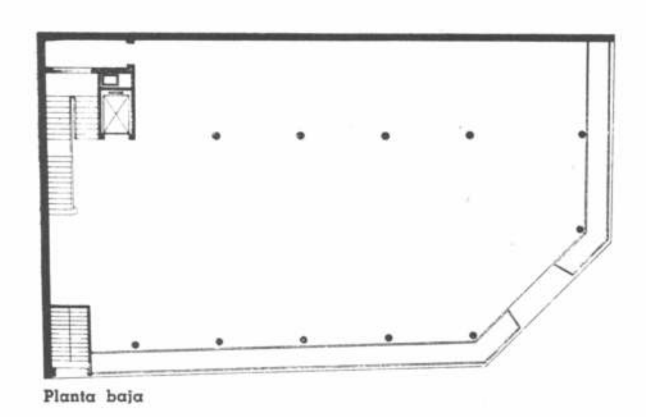
Abundan los poemas a la velocidad, al Ford, al teléfono, al jazz. Los universalismos se imponen. "Sin embargo, el pasado sobrevive en nuestros corazones sensibles. ¿Pero acaso podemos aceptar sin indecencia las falsas sugestiones de un pasado que no tienen ningún asidero en las realidades actuales y vivientes? Así, es a la inteligencia a la que hemos recurrido en la circunstancia para liberarnos. El arte actual se presenta de esta suerte con los caracteres de un intelectualismo exacerbado, del cual no está excluída una intensa pasión invisible y efectiva como la divinidad sobre el mundo. Es el producto de una lucha dolorosa contra nuestros instintos y nuestras inclinaciones naturales. Así lo exige el ritmo particular de la época en que vivimos. Y sólo las obras que lo registran son capaces de interesarnos profundamente". La obra de arquitectura, nos propone, debe ser una respuesta ajustada a un fin utilitario, y su valor estético surgir de este preciso ajuste.

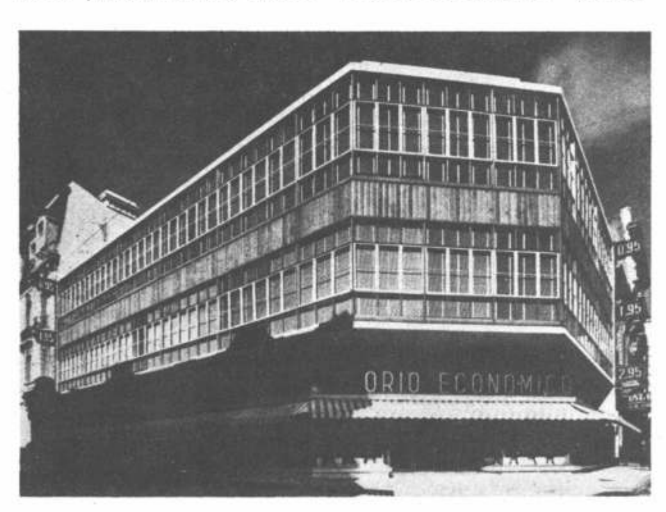
Los artículos de Prebisch, generalmente de una hoja en el periódico de tamaño "tabloid" vienen ilustrados con fotografías referentes a los textos. Gráciles puentes, producto del cálculo descarnado y bañaderas Pembroke de fabricación en serie por cientos. Silos imponiendo su geométrica volumetría de cilindros agrupados, obras en hormigón armado de Perret, el simple y reluciente Packard "doble faeton", super six, de serie. Radiadores de calefacción, junto a carteras y "necessaires" femeninos, bidets en loza brillante junto a hangares de dirigibles y los proyectos para el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y un grupo de casas de renta en Belgrano, propuestos por A. Prebisch. Allí vemos volúmenes articulados, limpias escaleras, ventanas circunscriptas a sus vanos, ausencia de decoración, sencillez. Claro y escueto lenguaje.

1924, año de aparición de Martín Fierro, es también el año de fundación de "Amigos del arte", una institución también enrolada en las nuevas tendencias. Es esta misma la que promueve, pocos años después, en 1929, la visita a la Argentina de Le Corbusier. Este fue un hecho de gran resonancia, seguido con gran interés.

Justo es reconocer la labor desplegada por las nuevas tendencias desde M.F. y lo abonado que estaba el terreno para la visita del maestro. La prédica del periódico tuvo repercusión en Rosario, donde llegó Evar Méndez, su director, para dar conferencias en "El Círculo" dando cuenta de sus propuestas estéticas.

También en Córdoba aparecen manifestaciones vanguardistas. La revista "Clarín" el 28 de febrero de 1927 publica entre otros: "Notas de estética" (La es-





Edificio Comercial, arq. Alberto Prebisch. Planta baja y fachada principal. (Nuestra Arquitectura, 1943).

tética fenomenológica: Geiger), notas sobre "El cubismo" y "Arte y arquitectura" bajo la firma de Adolf Loos. Este afirma "Hay hombres que tienen gustos antimodernos, que son retardatarios, rezagados de la humanidad, esos no quieren ser de su tiempo. Sienten los tiempos pasados en que los objetos de uso corriente eran todavía obras de arte. Hablan de arte aplicado. Algunos entre ellos copian formas antiguas. Son los menos peligrosos. Son locos, inofensivos como la dama vieja que se paseara por los boulevares en miriñaque".

Martín Fierro desaparece abruptamente en el número 45. Su Director interrumpe su edición ante desavenencias internas relativas al apoyo de la candidatura de H. Yrigoyen. La mayoría de sus colaboradores tuvieron la oportunidad de continuar su tarea en el Suplemento del diario Crítica, multiplicándose la llegada al público ya que este diario tenía un tiraje elevado.

La prédica de Martín Fierro durante casi un lustro, a través de la revista y la utilización de la radiotelefonía incipiente, llegó a un gran número de argentinos. Desde allí se realizó una seria crítica a la actividad plástica y arquitectónica, no exenta de severidad e ironía. Así podemos reconocer en los artículos de Prebisch y Vautier, en sus propuestas arquitectónicas para proyectos y concursos, influencias para las nuevas generaciones de estudiantes de arquitectura.

Más adelante, Prebisch continuó sus escritos en algunos números de la recientemente aparecida revista "Sur". En el verano de 1931 apareció su comentario sobre "Precisiones" de Le Corbusier. En el otoño de 1931 "Una ciudad de América" donde se aflige por la fealdad de Buenos Aires. Finalmente en 1939 comenta la "Exposición italiana de arte decorativo".

La Ciudad Hidroespacial

Gyula Kósice



De acuerdo a sus impulsos y reacciones vitales, la humanidad se ha movido en despareja proporción respecto a su propio habitat. La arquitectura engloba necesidades elementales muy disímiles y no es aconsejable permanecer oprimidos por la magnitud de su carga inerte.

Hasta ahora sólo utilizamos una mínima proporción de nuestras facultades mentales, adaptadas a módulos que de alguna manera derivan de la arquitectura llamada moderna o "funcional". Es decir, el departamento o celdilla para habitar, que una sociedad nos impone con su economía compulsiva. Sin contar con la decidida repulsa de los arquitectos e ingenieros que no admiten que toda la nomenclatura en la construcción de edificios pueda, algún día, ser suplantada por otro lenguaje arquitectónico, marcadamente revolucionario, y que ello haga tambalear convicciones rígidas e ideas lógicas de la enseñanza académica, que ya tienden a derrumbarse.

Pero las estructuras sociales y los mecanismos de comportamiento —ruptura, contestación— son síntomas de un cambio hacia la desaparición del rol omnipotente del estado y su reemplazo por una administración eficiente.

En la revista "Arturo", 1944, expresaba: "El hombre no ha de terminar en la tierra" y en el Manifiesto Madí de 1946 se afirmó que la arquitectura debería ser: "ambiente y formas desplazables en el espacio" y si bien estos conceptos estuvieron originados por una visión intuitiva, están marcados por una racionalidad inminente e implacable.

Mis diferentes etapas en las artes visuales nunca cambiaron de orientación y la propuesta de La Ciudad Hidroespacial es un continuo sin tregua.

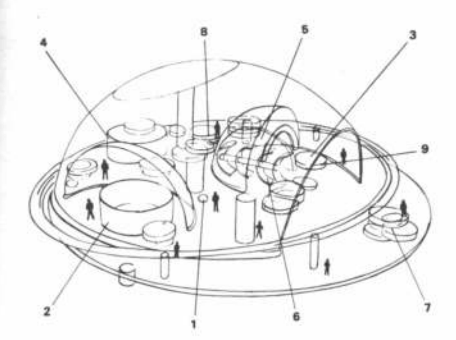
Aunque asumo mis propias contradicciones al crear hidroesculturas, relieves "hidroluminícos" e hidrocinéticos para una arquitectura que estoy atacando desde sus bases. La premisa es liberar al ser humano de toda atadura, de todas las ataduras. Esta transformación adelantada por la ciencia y la tecnología, nos hace pensar que no es una audacia infiltrarse e investigar lo absoluto, a través de lo posible, a partir de una deliberada interacción imaginativa y en cadena. Una imaginación transindividual y sin metas prefijadas de antemano. De ahí que el primer proyecto o enunciado de una ciudad suspendida en el espacio, publicados en "Arturo" y el Manifiesto "Madí", no fueron hipótesis o teorías de apoyo, sino más bien originados por una visión de un continuo y otra dimensión.

La aventura de la humanidad no se detiene ante lo imprevisible. Al contrario, vamos dirigidos hacia lo desconocido e inédito, y cuando un cambio se convierte en una necesidad, se acelera esa disposición.

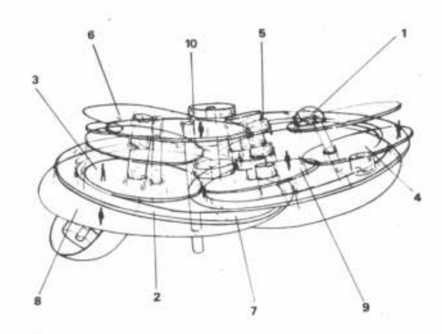
Estar arraigados en la Tierra, o para ser exactos, en el planeta agua, aunque su atmósfera, su alimento y sus aguas estén contaminados, asistir indefensos ante la persistente depredación geográfica y geológica, contemplar cómo el equilibrio ecológico es destruído lentamente, verificar el aumento constante de la población, son otros tantos incentivos para los cambios rotundos que anunciamos ya, como una necesidad biológica.

Proponemos concretamente la construcción del habitat humano, ocupando realmente el espacio a mil o mil quinientos metros de altura, en ciudades concebidas ad-hoc, con un previo sentimiento de coexistir y otro diferenciado "modus-vivendi".

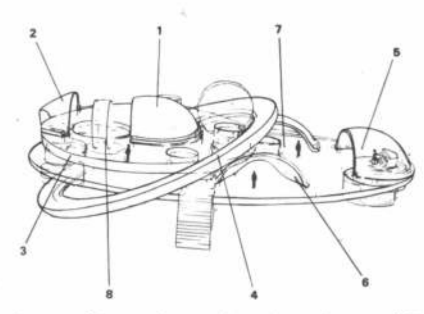
La arquitectura ha dependido del suelo y las leyes gravídicas. Dichas



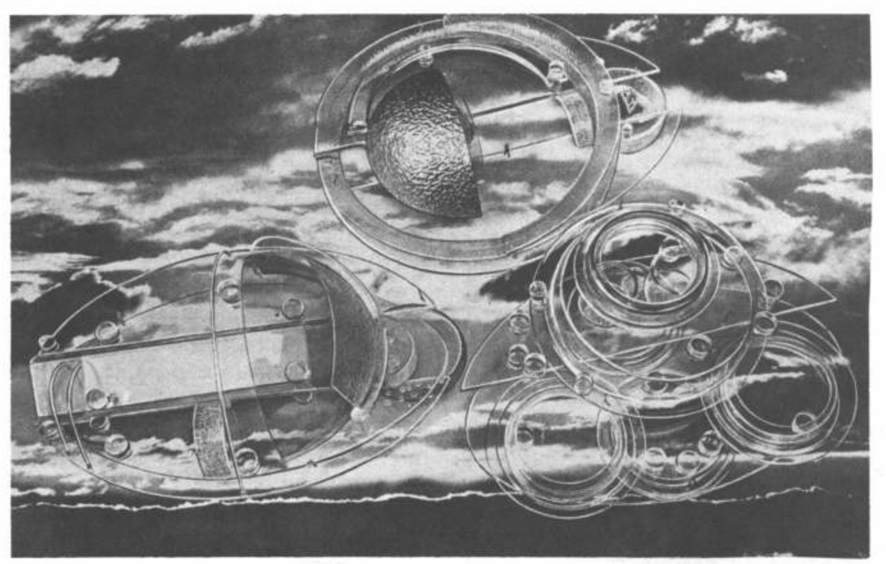
Lugares: Espejo retrovisor del pasado. Colchón de agua sensible que hace identificar a la ilusión. 2 Lugar de ejercidio interdisciplinario para conjurar nuevos lenguajes del universo real y conceptual. Las palabras y el pensamiento en auxilio del caos. Distribución de lo indecible. 3 Balsa del espacio. Lugar de recepción y emisión de ondas lúdicas. Demisión de obligaciones ante la idea. Fenómeno de la apariencia. 4 Sitio para albergar los sueños de la mujer y los deseos puntuales y abstractos. 5 Lugar para establecer coordenadas sentimentales, corporales, copulativas, sexuales y eróticas en levitación sublimada. 6 Continuo para empaparse de poesía por simple impresión digital de años-luz. 7 Sitio para inventar deportes y juegos ambiguos y para no merecer los trabajos del día y la noche. 8 Lugar para olvidar el olvido. Anexo para memorias libres. 9 Lugar de lo inimaginable a través del júbilo personal y colectivo.

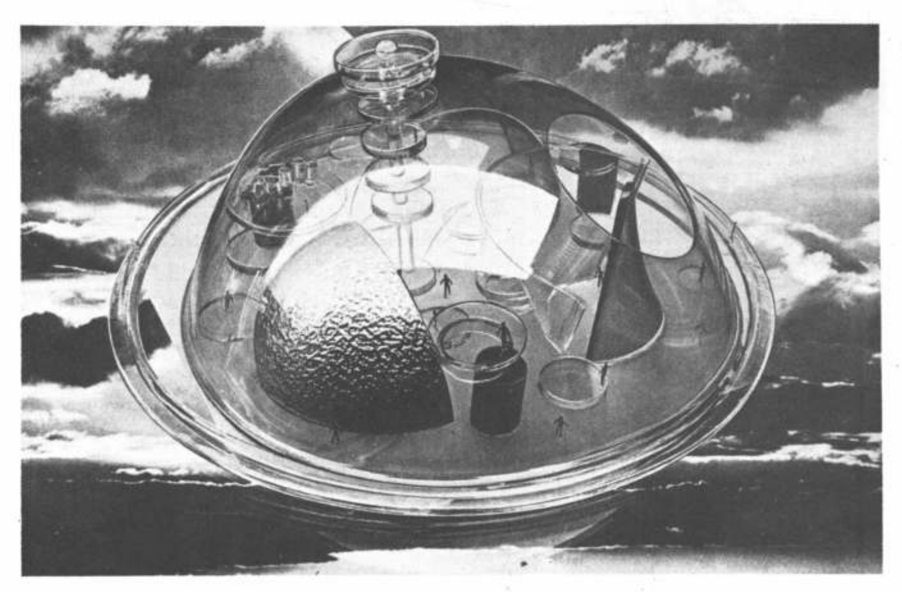


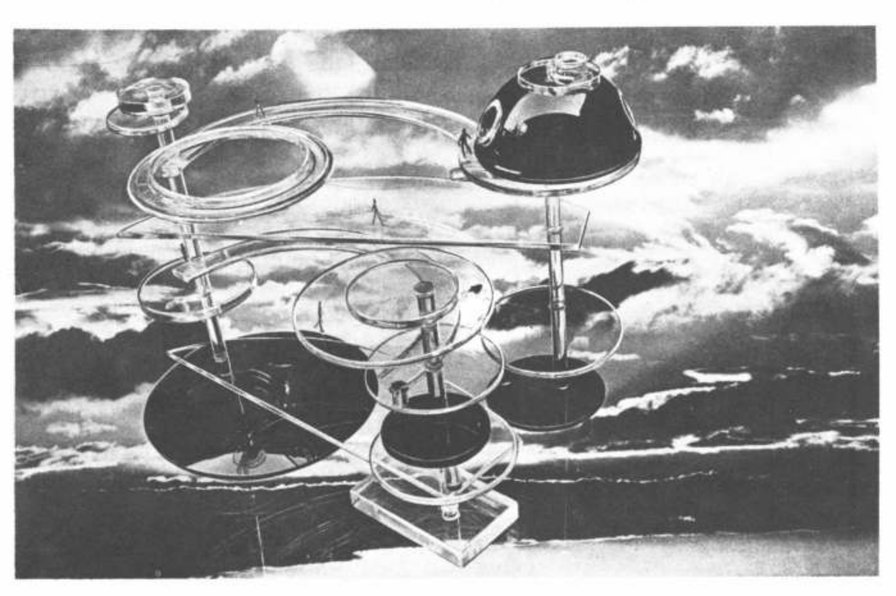
Lugares: 1 Explosiones de júbilo contenido. 2 Para tener ganas. 3 Para entrever el cosmos tal cual, miniaturizado. 4 Para intensificar la vía láctea con sentimientos biselados. 5 Para crear antimateria de la nada, instantáneamente. 6 Para hidroespaciar las huellas de la memoria. 7 Lugar antigravídico para disimular lo que sube y debe bajar. 8 Lugar casi horario para no establecer planes. 9 Para constatar el derrumbe de la experiencia. 10 Para que el nivel de las nubes alcance contenido humano.



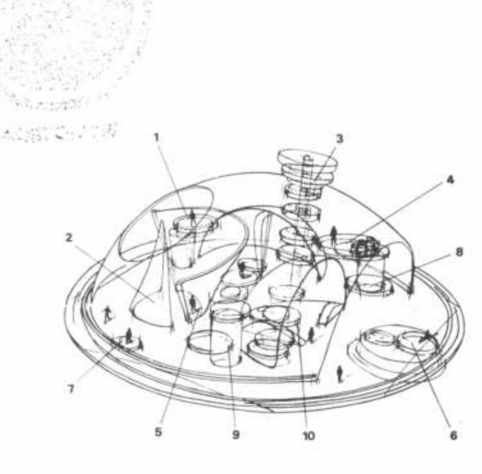
Lugares: 1 Lugar de vacaciones intermitentes. 2 Para modificar los fines y la floración. 3 Cilindrada para amerizar sin tocar el agua. 4 Estar para estar sin velocidad pensante, en ancha y libre pausa. 5 Lugar para dirigir ideogramas multicolores visualizables por inmersión. 6 Sexto paradigma para no justificar nada con ejemplos. 7 Lugar para destituir la angustia. 8 Para disolver el estupor del por qué y para qué: vivir con vida multiopcional.



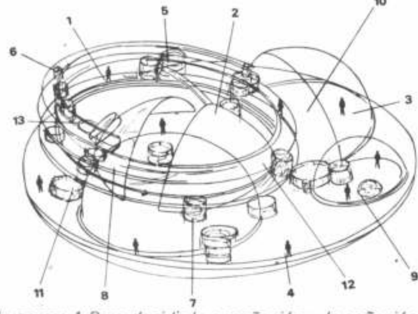




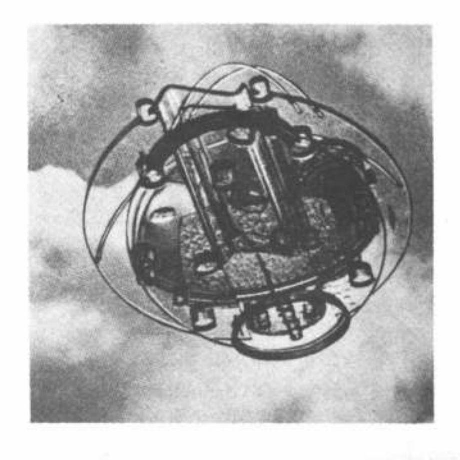
Maquetas de distintas posibilidades de habitats hidroespaciales



Lugares: 1 Energía generadora de circuitos abiertos al mismo pensamiento. 2 Lugar abarcador y reducción del infinito. 3 Estrategia de excavación de espejismos, puramente aérea. 4 Para incursionar en aventuras hidrocinécticas promovidas desde el quid hasta acentuar los medios. 5 Para vislumbrar los cambios físicos y orgánicos. Transformación biológica y cerebral. 6 Lugar de disipación del fenómeno y su justificación objetiva. 7 Disolución química de residuos. 8 Alimentación, gestión pre-vitamínica. 9 Para canjear la oportunidad por el control del azar. 10 Lugar para una connotación y teoría universal del habla, como acción.



Lugares: 1 Para decidir la ensoñación y la soñación enfática de irrealidades. 2 Autosugestión para la serenidad y el espejismo. 3 Para analizar los lugares for living, a vivre, sin epílogos. 4 Lugar de pasos perdidos y de ausencias que se reciclan. 5 Para elogiar la vida en años-luz itinerantes. 6 Para prevenir la proliferación antiorbital. 7 Crear obstáculos para definir el astro improvisado. 8 Puente para transitar del azar a la administración del azar. 9 Lugar de ternura y su vecindad. 10 Plataforma argentina de la amistad y la gauchada. 11 Relegación del sentido y respuesta inteligible sobre la omnipresente de casi todo. 12 Paroxismo de la emoción y su ilustración humorística. 13 Inter-código con acceso solidario a la confidencia y el pronóstico halagador.



leyes pueden ser utilizadas científicamente para que la vivienda hidroespacial pueda ser una realidad, es decir viable desde el punto de vista tecnológico. Intentar la construcción de algunas viviendas, como un ensayo previo para llegar paulatinamente a la"Ciudad Hidroespacial" propiamente dicha.

La opinión de algunos astrofísicos e ingenieros espaciales coinciden en que tomando agua de las nubes y descomponiéndola por electrólisis, es posible utilizar el oxígeno para respirar y el hidrógeno introducido en una máquina de fisión nuclear proporcionaría energía más que suficiente. Energía capaz de mantener suspendido el habitat incluido su desplazamiento, mientras otras opiniones se refieren a la posibilidad de cristalización del agua y derivarla hacia una polimerización que la cualifique energéticamente.

Así pues, no se trata de vencer las leyes gravídicas sino crear la energía de sustentación. Por ello me dirijo a todos los científicos de la N.A.S.A. para recabar sus opiniones.

El costo desde luego, es muy alto, pero con sólo detener la producción bélica del mundo por veinticuatro horas e invertir dichas sumas en este proyecto, su realización es posible. La arquitectura hidroespacial está condicionada para estar suspendida en el espacio indefinidamente.

La vivienda nómade hidroespacial deteriora el curso de la economía actual en base a la valoración del terreno y abre interrogantes sociológicos imprevisibles. Apunta asimismo a una apertura del arte, pues nuestra civilización entra en la etapa postindustrial. Se propone pues, un arte de todos y no un arte para todos. Al superar todo intermediarismo, el arte se integra tácitamente al habitat, se disuelve en él y en la vida, es su presentación, su "modus vivendi".

Los lugares creados con sentido de síntesis y vida comunitaria son su extensión. ¿Para qué, entonces, la pintura, la escultura, en definitiva el "objeto", si todo ello ya está contenido en la vivienda ocupando el espacio, el recorrido interno de ese espacio, el volumen, el color, el movimiento?

Más de 4.000 millones de habitantes de la Tierra y este shock del futuro lo viven apenas 30.000 personas. No hay civilización por generación espontánea. Los Mayas, los Incas, la cultura China y de todo el Oriente, el arte gótico, el grecolatino del Mediterráneo, el Renacimiento, han tenido sus ciclos culturales y su parábola se ha cumplido. Nuestra civilización es la mejor porque la estamos viviendo, pero imaginemos por un instante el crash mundial si dejaran de fabricar automóviles; shock de un posible futuro inmediato.

El arte como "Canto de la Historia", "Moneda de lo Absoluto", "Aprehensión directa de la realidad", "superestructura ideológica" o "trascendencia individual" son definiciones que serán rebasadas por los resplandores visionarios de un nuevo pensar y sentir, de una eclosión cultural irreversible, con acceso al infinito, y no solamente terráqueo.

Debemos reemplazar a las habitaciones que se han convertido en ritual arquitectónico y periférico: Living, comedor, dormitorio, baño, cocina, muebles, por serenas o intensas pero en todo diferenciadas, propuestas de **lugares para vivir**. Sí, dentro de un espacio, pero ocupando el espacio-tiempo con todos sus atributos. Y no como una alteración de la aventura humana sino como una explicable necesidad que emite nuestra condición humana.

Probablemente aparecerán otros condicionamientos pero en la ciudad hidroespacial nos proponemos destituir la angustia y las enfermendades, revalorizar el amor, los recreos de la inteligencia, el humor, el esparcimiento lúdico, los deportes, los júbilos indefinidos, las posibilidades mentales hasta ahora no exploradas, la abolición de los límites geográficos y del pensamiento. ¿Idealismo utópico? En absoluto. Los que no creen en su factibilidad es porque siguen aferrados a la caverna, a las guerras y diluvios. Por lo tanto disolver el arte en la vivienda y en la vida misma es preanunciar síntesis e integración.

Los centros de poder y de decisión económica y política, lo más que pueden hacer es retardar ociosamente esta tendencia que transforma al hombre, a partir del momento en que su cuerpo y su mente se ocuparán de proyectos universales y será así más universo.

Contará con nuevos lenguajes no solamente para comunicar un mensaje, sino la forma completa de un espíritu. Un lenguaje enriquecido por puras tensiones y nuevas presencias empapadas de poesía.

Desde luego ser habitante hidroespacial tendrá al comienzo sus desventajas, hasta llegar al ejercicio continuo para desarrollar todas las posibilidades, condición humana, y no como un trabajo obligado. Finalmente la vida cotidiana no estará solamente centrada en la supuesta conquista del espacio, sino en la conquista de su **tiempo**, su activación, su levadura. El ser humano en definitiva no quiere morirse.

En la célula hidroespacial el hidrociudadano en su pluralidad inventa no solamente su arquitectura, nombra y elige sitios y lugares para vivir, que podrán o no acoplarse a miles de viviendas, plataformas y accesos suspendidos en el espacio.

Hidroespacializar, aterrizar, amerizar, alunizar, venusizar, tender posteriormente conexiones galácticas e interplanetarias atravesando los años luz, serán alternativas multiopcionales. Habrá lugares para tener ganas, para no merecer los trabajos del día y la noche, para alargar la vida y corregir la improvisación, para olvidar el olvido, para disolver el estupor del por qué y para qué y tantos otros lugares como nuestra inagotable imaginación amplifique y conciba.

Diez preguntas de un posible interesado en la Ciudad Hidroespacial en Buenos Aires, 1981

1) ¿Cuál es el costo estimado, a precio constante, de decidirse la construcción inmediata de la C.H.?

El costo de cada habitat hidroespacial —en la actualidad— podría oscilar en el valor aproximado de dos aviones jet, y un núcleo considerable de viviendas podría construirse con lo que se gasta irracionalmente durante 24 horas en la producción mundial de armamentos. Lógicamente, el valor se irá reduciendo con el tiempo, hasta llegar a la proporción de un departamento standard de tres ambientes.

2) ¿La C.H. estaría a cargo del Estado, o bien sería destinada a la iniciativa privada? En el primer caso, ¿sería parte de la administración pública o se formaría un ente autárquico? En el segundo caso, y de constituir un negocio rentable, ¿cómo se manejaría el problema de la especulación inmobiliaria?

La C.H. estará a cargo de toda la comunidad. Un ente a cargo del Estado regirá en sus comienzos una administración rotativa. En lo inmediato la iniciativa económica dependerá de las grandes corporaciones multinacionales, que se irán integrando a una mentalidad planetaria[1°], y no a sistemas sociales y políticos perimidos.

3) ¿Qué opción industrial recomienda para la construcción de la C.H.? ¿se realizaría en el país, se armaría con componentes nacionales e importados, o bien se importaría totalmente, "llave en mano"?

La opción es postindustrial, por lo tanto una nueva era y otra dimensión tecnológica se avecinan. La suspensión indefinida en el espacio de la ciudad hidroespacial es el punto culminante a resolver para hacer accesible su realización en el plano económico. Es probable que la energía de sustentación provenga del agua[2°], del hidrógeno, potenciado y miniaturizado. Por eso mismo, los aportes científicos tendrán carácter de interacciones múltiples, con aportes de todas las áreas del planetoide Tierra. No se intenta abandonar a la Tierra, sino salvaguardar su naturaleza, enriqueciéndola en su propio equilibrio.

4) A su juicio, ¿qué opinaría Le Corbusier de la C.H.? (Supongamos que en 1933, apenas redactada la Carta de Atenas).

En las entrevistas que tuve con Le Corbusier en París en 1958[3°], me manifestaba su predilección por la escultura. Se consideraba escultor-arquitecto. Ni la carta de Atenas, ni la arquitectura moderna y funcional han resuelto el encuentro y la comunicación de sus habitantes en las grandes ciudades. No se previó la acelerada explosión demográfica, la polución ambiental, la depredación espacial. En 1933, Le Corbusier hubiese admitido la proyección de la C.H. como un nuevo "modus vivendi", pero aún así, sospecho que en el fondo lo hubiera considerado como una utopía lejana.

5) ¿Existirían en la C.H. diferenciaciones entre lo público y lo privado, a la manera habitual? Dicho de otro modo, ¿se prevee la existencia de cerramientos opacos, detrás de los cuales se estaría fuera de las visuales de los otros habitantes? (por ejemplo, baños).

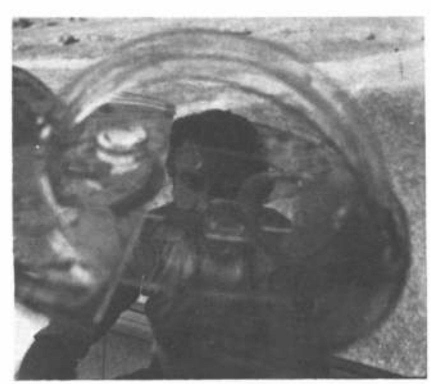


Le Corbusier y Kosice. París 1958.

Cada vivienda hidroespacial tendrá su privacidad. Estará dotada de todos los elementos de climatización, sanitarios, de seguridad y de autoabastecimiento energético y alimenticio. Habrá un lugar para la disolución química de los residuos. Serán unidades autónomas de producción y distribución de la información y que podrán acomplarse a otras viviendas vecinas cuando así lo deseen.

6) ¿Las C.N. estarían fijadas sobre un punto geográfico determinado o se desplazarían? En tal caso, ¿qué ventajas ofrecen con respecto al servicio que brinda, por ejemplo, un Jumbo Jet?

Es de esperar que el primer intento de la C.H. se realice sobre el Río de la Plata. Estará dotada de desplazamiento. Crear condiciones de vida a mil o mil quinientos metros de altura, no es lo mismo que trasladarse de un lugar geográfico a otro en un Jumbo Jet. Tener nuestra propia



casa suspendida en el espacio, conformando la más ínfima parte de una ciudad, no significa resolver de entrada las relaciones societarias y de comportamiento humano. Que esto sea impredecible no significa que no se convierta ya, en una necesidad biológica.

7) En caso de estar fijadas, ¿sería la C.H. sobre el barrio de Mataderos similar a una situada sobre Venecia? En otras palabras, ¿habría alguna influencia del lugar donde la respectiva C.H.? ¿O bien se utilizaría un diseño (o varios diseños) "standard"?

Es probable que un determinado situacionismo pueda influir sobre la C.H. No existirá ningún diseño standard. En cambio un urbanismo hidroespacial de señalización y de estructura fija, tendrá que considerarse. Por ejemplo, plataformas, rampas de acceso, lugares públicos de encuentro y de relaciones afectivas, extensiones "ad hoc" para juegos y competiciones deportivas, espejos de agua, parquización, etc., etc...

8) ¿Se preveen la erección de monumentos u otros elementos históricos a bordo de la C.H.?

De hecho, cada vivienda será en sí misma una escultura habitable y una forma de desmasificación. Espacio interno recorrible, color por proyección holográfica, volúmenes y lugares diferenciados para vivir. Ver las "Memorias descriptivas permutables" (4°).

9) ¿La C.H. es exclusivamente residencial, o se permitirán en la misma otros usos (por ejemplo: industriales, comerciales, recreativos, sanitarios, educacionales, etc.)? En tal caso, ¿se los zonificaría o bien se permitirían zonas mixtas? Continuando con este tema, ¿se permitiría que los habitantes realicen reformas? En tal caso, ¿serían esas reformas factibles técnicamente?

Los habitantes de la C.H. convergerán hacia las posibilidades más inesperadas, sin ninguna segregación, en zonas mixtas. Todas las reformas serán factibles técnicamente. El sólo hecho de su posibilidad de desplazamiento, involucra su condición nómade. El actual ritual arquitectónico, su dependencia del suelo, del techo, ventanas, puertas y los consabidos compartimientos internos y funcionales, es reemplazado para que la aventura humana y cultural alcance todas sus posibilidades multiopcionales.

10) ¿Cuál será el rol del arquitecto en la Ciudad Hidroespacial?

Reitero que la C.H. es el intento de mayor envergadura para liberar al ser humano de muchas de sus ataduras psicológicas y sociológicas. Sólo con un criterio funcional y dominando las leyes gravídicas, nuestra visión espacio-temporal de la vida, el arte y el habitat, tendrá sentido en este cercano siglo XXI. El arquitecto tendrá un rol iniciático. Teórico y diseñador, deberá enseñar y fundamentar que cada individuo, cada célula familiar, pueda adquirir la aptitud de crear su propio habitat, de acuerdo con sus innatas condiciones y desencadenante imaginación.

(1°) "El hombre no ha de terminar en la Tierra". Revista "Arturo", Buenos Aires 1944.
(2°) "Arte Hidrocinético" - Ediciones Paidós - Buenos Aires 1968.
(3°) "Geocultura de la Europa de hoy" - Ediciones Losange - Buenos Aires 1958.
(4°) "La Ciudad Hidroespacial" - Ediciones Anzilotti - Buenos Aires 1971.

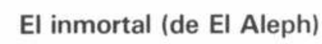
Por problemas en el envío del material no pudo ser incluido en la sección "Nuestra Fantástica Arquitectura" de la edición anterior N° 513/14 el dibujo de la arqta. Selva Moreno que publicamos a continuación. Dicho trabajo conjuntamente con los de Sergio Zicovich Wilson, Miguel Rolfo, Horacio Spinetto, Jorge Peralta Urquiza, Edgardo Minond, Jorge Sábato, Miguel D'Arienzo, Rafael Iglesia, Rodolfo Sorondo, Alberto Sbarra, Roberto Frangella, Eduardo Cervera, Andrés Mariasch, Quique Fenner y Alberto Petrina, fueron expuestos en la Galería Zurbarán del 6 al 20 de abril en la exposición que organizara el Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo. Nuestra redacción agradece a dicha institución y a la Galería Zurbarán el haber hecho posible esta muestra.



Selva Moreno

Docente de la Facultad de Arquitectura de Rosario en las áreas de Arquitectura e Implementación.

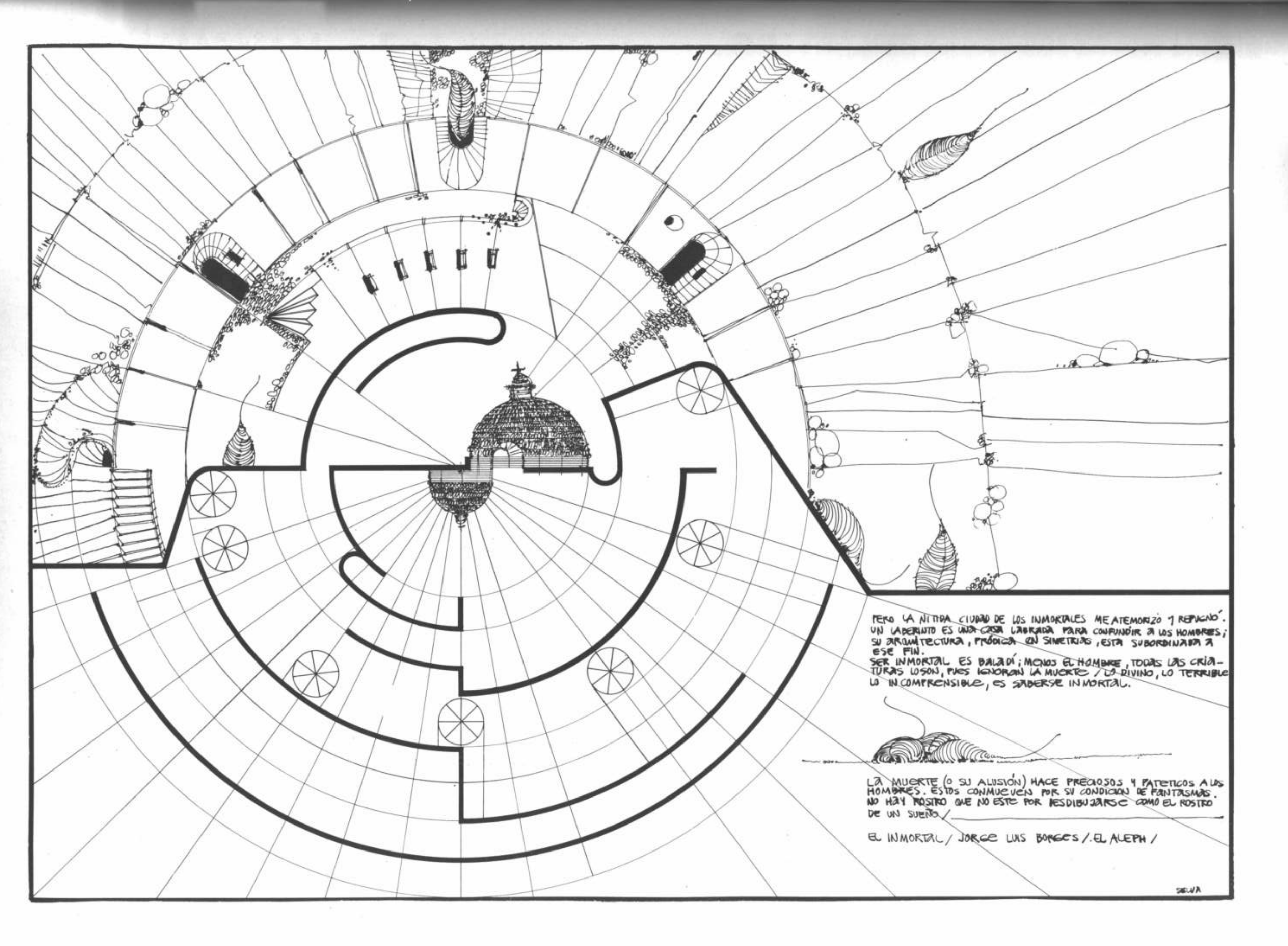




El inmortal (de El Aleph)

Jorge Luis Borges

Pero la nítida Ciudad de los inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una cosa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías está subordinada a ese fin.
Ser inmortal es baladí; menos el hombre todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte, lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal.
La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas. No hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño.

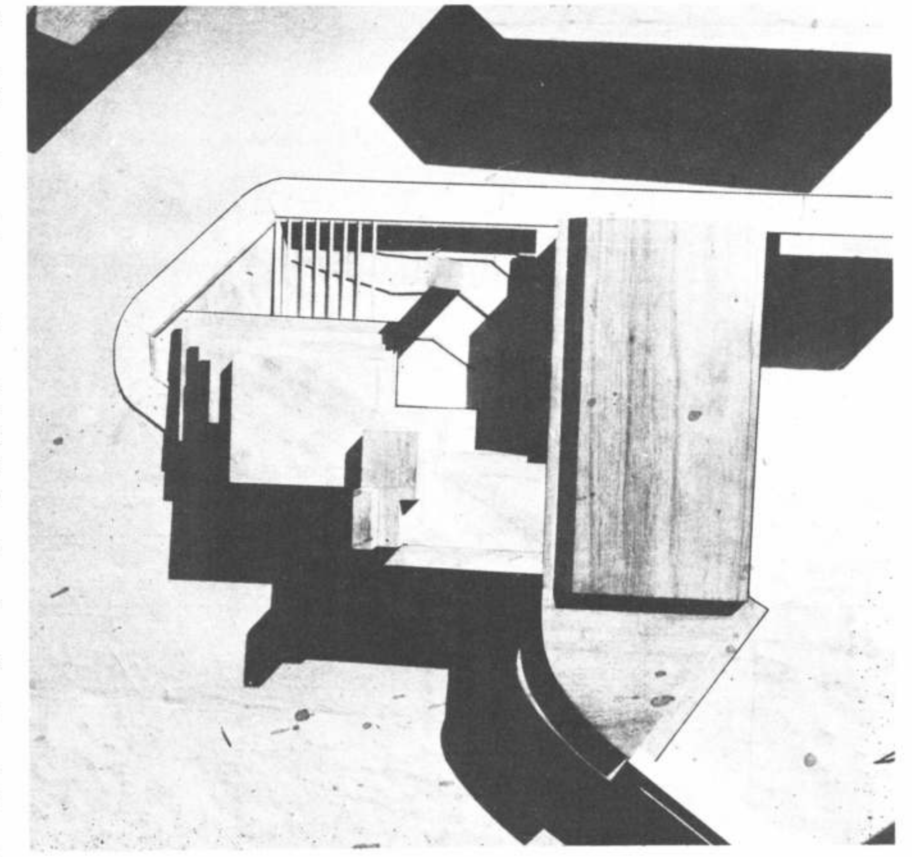

PERO LA NITIDA CIUDAD DE LOS INMORTALES ME ATEMORIZÓ Y REPUGNÓ.
UN LABERINTO ES UNA CASA LABRADA PARA CONFUNDIR A LOS HOMBRES; SU ARQUITECTURA, PRÓDIGA EN SIMETRÍAS, ESTÁ SUBORDINADA A ESE FIN.
SER INMORTAL ES BALADÍ; MENOS EL HOMBRE, TODAS LAS CRIATURAS LO SON, PUES IGNORAN LA MUERTE / LO DIVINO, LO TERRIBLE LO INCOMPRENSIBLE, ES SABERSE INMORTAL.
LA MUERTE (O SU ALUSIÓN) HACE PRECIOSOS Y PATÉTICOS A LOS HOMBRES. ÉSTOS CONMUEVEN POR SU CONDICIÓN DE FANTASMAS.
NO HAY ROSTRO QUE NO ESTÉ POR DESDIBUJARSE COMO EL ROSTRO DE UN SUEÑO /
EL INMORTAL / JORGE LUIS BORGES / EL ALEPH /
SELVA

La obra del arq. Lorente Mourelle

La figura del arqto. Lorente Mourelle se encuadra sin dificultad dentro de las particulares características de la arquitectura uruguaya en la qe se ha realizado la posibilidad de adaptación a un medio parcialmente industrializado, o bien la persistencia de los valores táctiles de los materiales. Sin dejar de ser moderna, ha escapado, a su manera, de las ortodoxias "internacionales".

LM *reside en Montevideo, para ser más precisos en Carrasco, donde además ejercita también su oficio pictórico. En su obra de arquitectura aparece el eco, inevitable, de Eladio Dieste, el gran artífice del ladrillo, y de otro maestro de importancia, Julio Vilamajó (cuya obra nos presentó Mariano Arana, en Nuestra Arquitectura N° 510, 1980).*

Sede de la Asociación de Bancarios del Uruguay



1) Tema: Sede de la Asociación de Bancarios del Uruguay.
2) Proyecto: Arqtos.: Rafael Lorente Escudero, Rafael Lorente Mourelle y Juan José Lussich.
3) Asesores Técnicos: Estructura: Ing. Marcelo Sasson.
4) Características del encargo: 1er. Premio del concurso nacional de anteproyecto.
Proyecto y Dirección de obras.
5) Ubicación: Calles Reconquista y Camacuá - Montevideo.
6) Programa: a) Zona gremial (Gral. hall de asociados, Secretarías, Presidencia, Consejo Directivo, Salas de Trabajo, Banca Privada y Banca Oficial, Asesor Letrado, Imprenta, etc.).
b) Zona deportiva (gimnasio, piscina, vestuarios).
c) Zona cultural (sala para cine, teatro, conferencias, biblioteca, aula).
d) Zona social (restaurante, salas de juegos, bar).
e) Dormitorios (para residentes del interior o invitados del extranjero).
f) garaje - sala de máquinas, depositos, talleres y servicios generales para todos los puntos anteriores.
7) Plazo de proyecto: Concurso - 1965. Proyecto - 1966. Ejecución - 1966/68.
8) Determinante del proyecto y objetivos del diseño:
• Interpretación del programa.

— La principal dificultad que presentaban los aspectos programáticos consistió en compatibilizar e integrar orgánicamente actividades tan diferentes como las propuestas, que deteminaron lógicamente estructuras especiales en algunos casos sumamente especializadas.

— Esto determinó que el edificio fuese concebido en cierto modo como único e irrepetible.

— Por otra parte fue intención expresa y fundamental de los proyectistas de crear una estructura orgánica en la cual el edificio todo, y cada una de sus partes se integrasen especial y funcionalmente de manera adecuada para contemplar la compleja interrelación de funciones propias de un gremio. Al concepto de **suma** de actividades normalmente determinando espacios superpuestos se lo constituyó por el concepto de integración de actividades dando lugar a un complejo orgánico expresión de la vida gremial. El edificio es así, parafraceando la feliz expresión de uno de los miembros del jurado del concurso actuante en la emergencia una verdadera "casa grande".

— Por esta razón se ha creado un espacio exterior orientado al norte, a fin de aprovechar el mejor asoleamiento, de triple altura concebido como verdadero corazón del edificio que se desarrolla envolviendo al mismo. Las actividades que suponen una participación colectiva (caso piscina, gimnasio, vestíbulo de acceso, gran hall, etc.) se conectan directamente a ese corazón que cumple la función de nucleo central. Internamente, además, la integración de las diversas actividades se logra por la de espacios de doble altura que permiten la visualización

simultánea de elementos básicos del programa.

— La planta baja ha sido tratada en diferentes niveles, aprovechando la fuerte pendiente natural del terreno. De este modo y sin perder la unidad de los diferentes ambientes, se logra una adecuada zonificación de las actividades fundamentalmente de relación, a la vez que permite una más rica y variada vivencia de los espacios apoyados en esta topografía. Se ha buscado asimismo tener una fácil visualización de los diferentes componentes del programa desde el acceso y vestíbulo principal.

• **Aspectos urbanísticos**

— El edificio se ubica en una zona de excepcional interés desde el punto de vista ubanístico.

— En primer lugar la proximidad a la rambla costanera influye decisivamente en lo que respecta a las visuales por el atractivo que significa el mar. En función de este aspecto la fachada sur ha sido tratada en base a largas aberturas horizontales que encuandran adecuadamente el horizonte. Por otra parte se ha buscado que en las circulaciones horizontales el usuario tenga un permanente contacto con este paisaje marino.

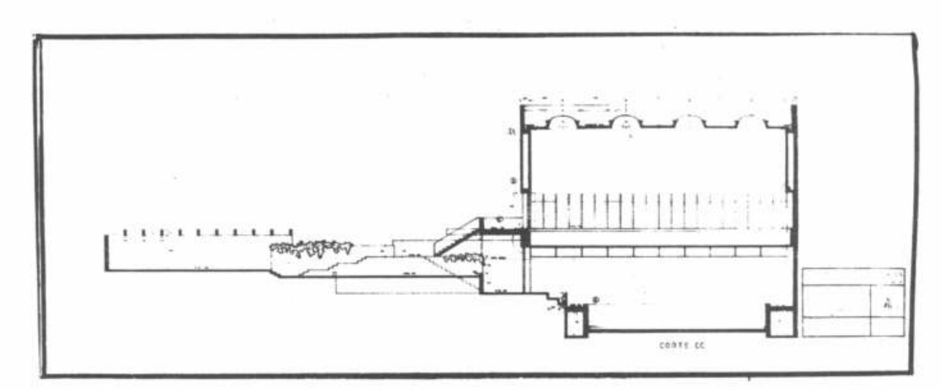
— Otro factor determinante ha sido la altura de las edificaciones preexistentes.

En efecto, el edificio mantiene el promedio de altura de la manzana manteniéndose en esta forma la continuidad del tejido urbano.

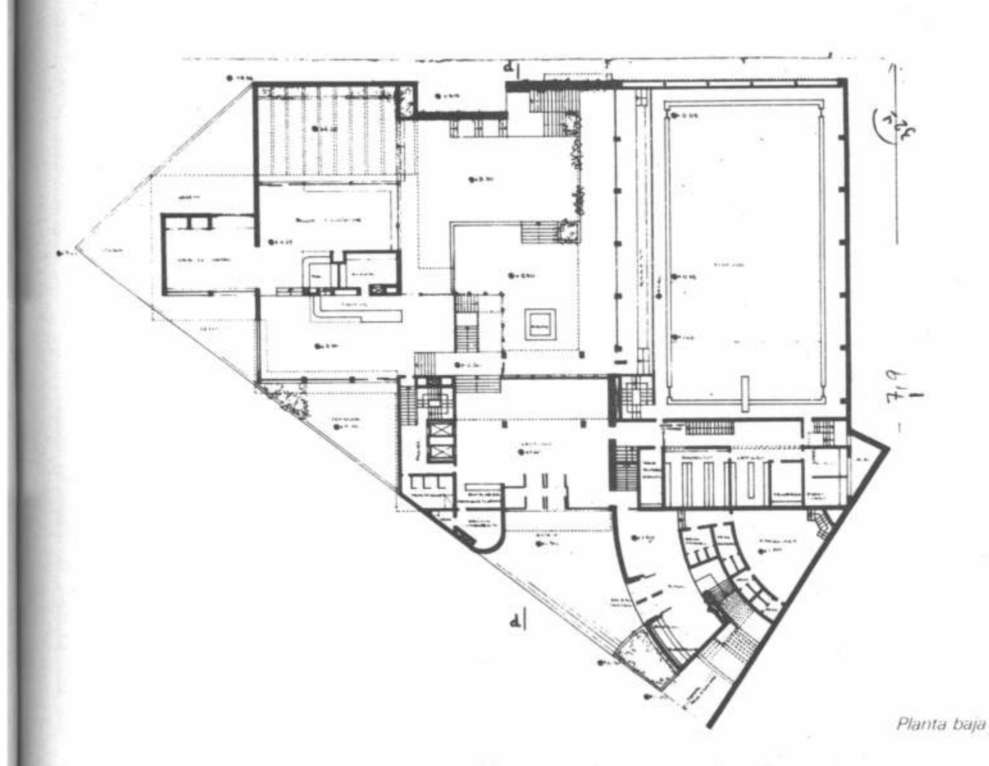
— El escalonamiento del conjunto se fundamenta en la necesidad de mantener las máximas posibilidades visuales por un lado y por otro en el deseo de que el edificio sea descubierto paulatinamente en la medida en que es recorrido aportando de esta forma un acento de interés en el paisaje urbano.

Naturalmente que las quiebras del volúmen no se producen gratuitamente sino apoyados por la particular conformación de sus actividades en lo interno zonificando elementos del programa y expresando exteriormente esos cambios funcionales.

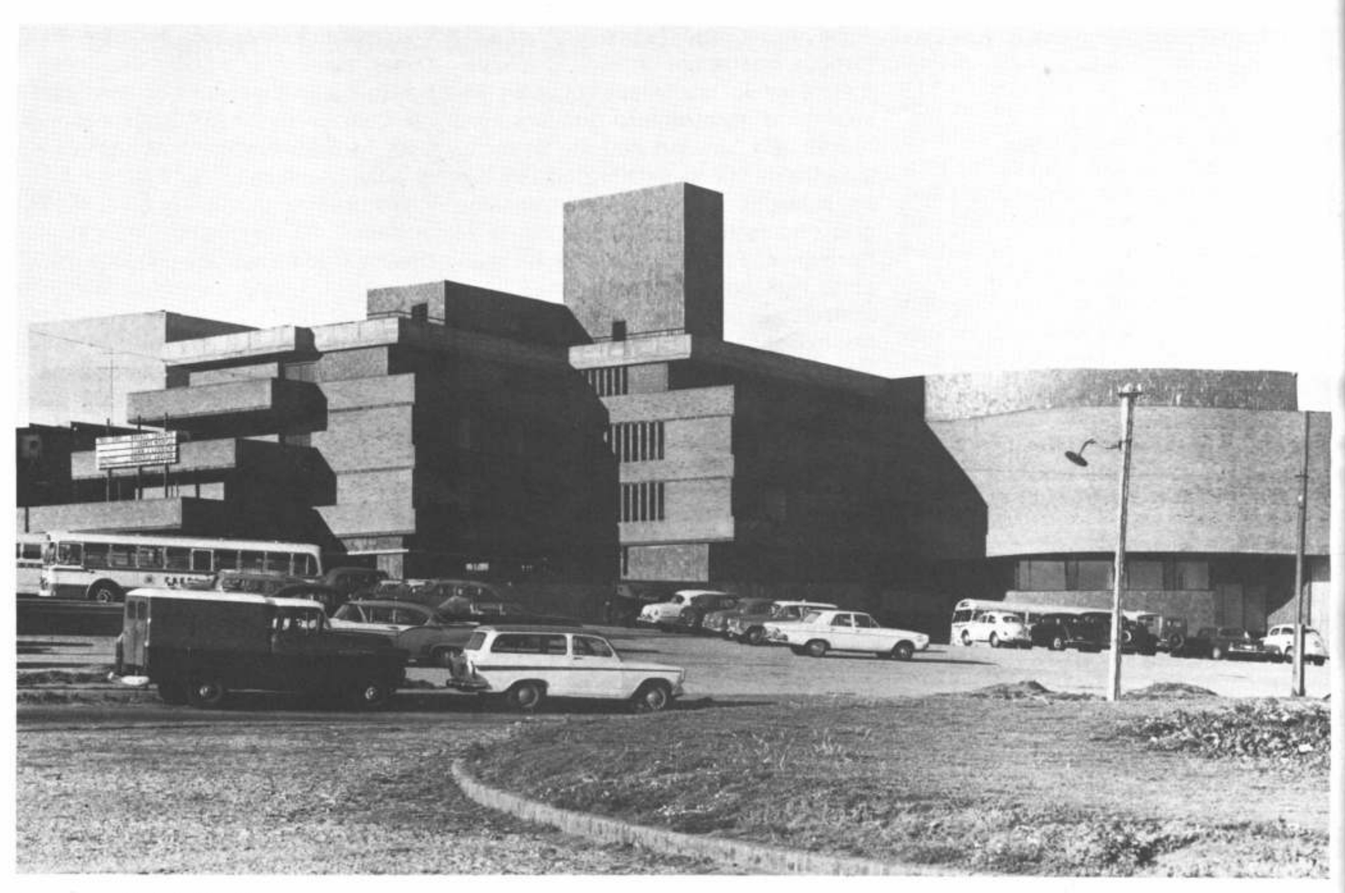
Dicho escalonamiento por otra parte permite regularizar la composición total debido a la peculiar forma del terreno aparentemente tan compleja e ingrata, contribuyendo a relacionar efectivamente el conjunto no solo con respecto a los edificios adyacentes sino con aquellos que determinan el marco por el lado norte.



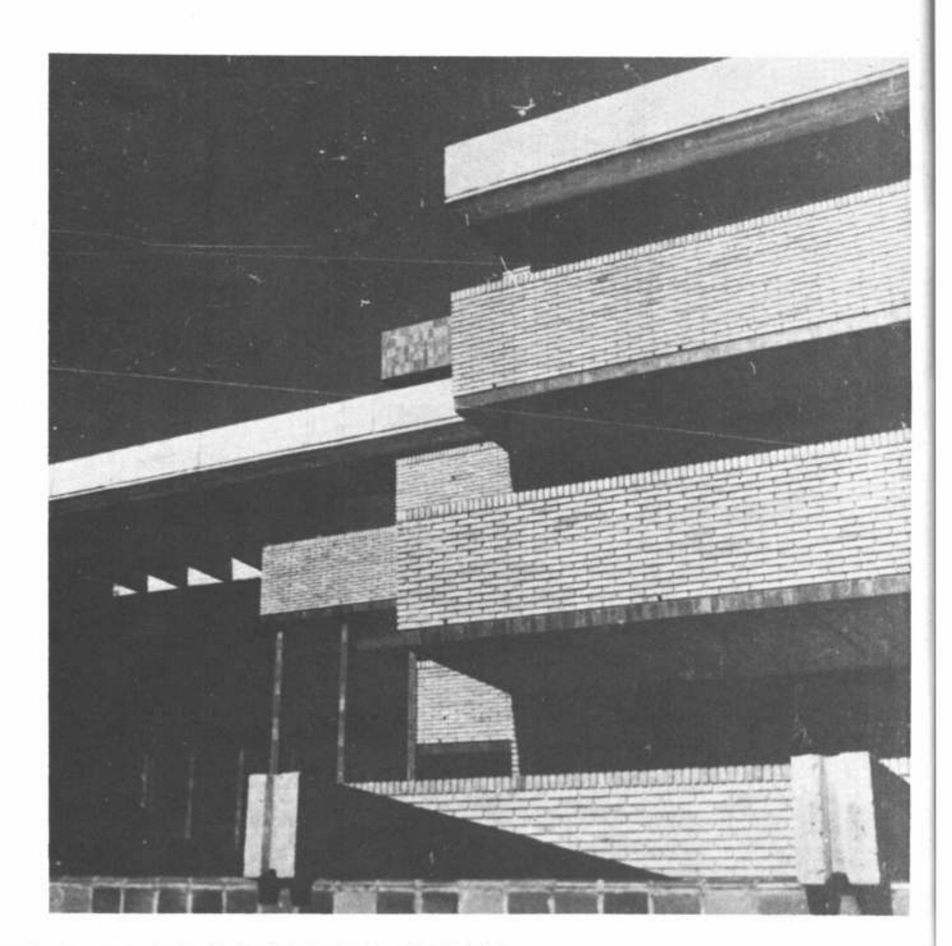
Corte CC



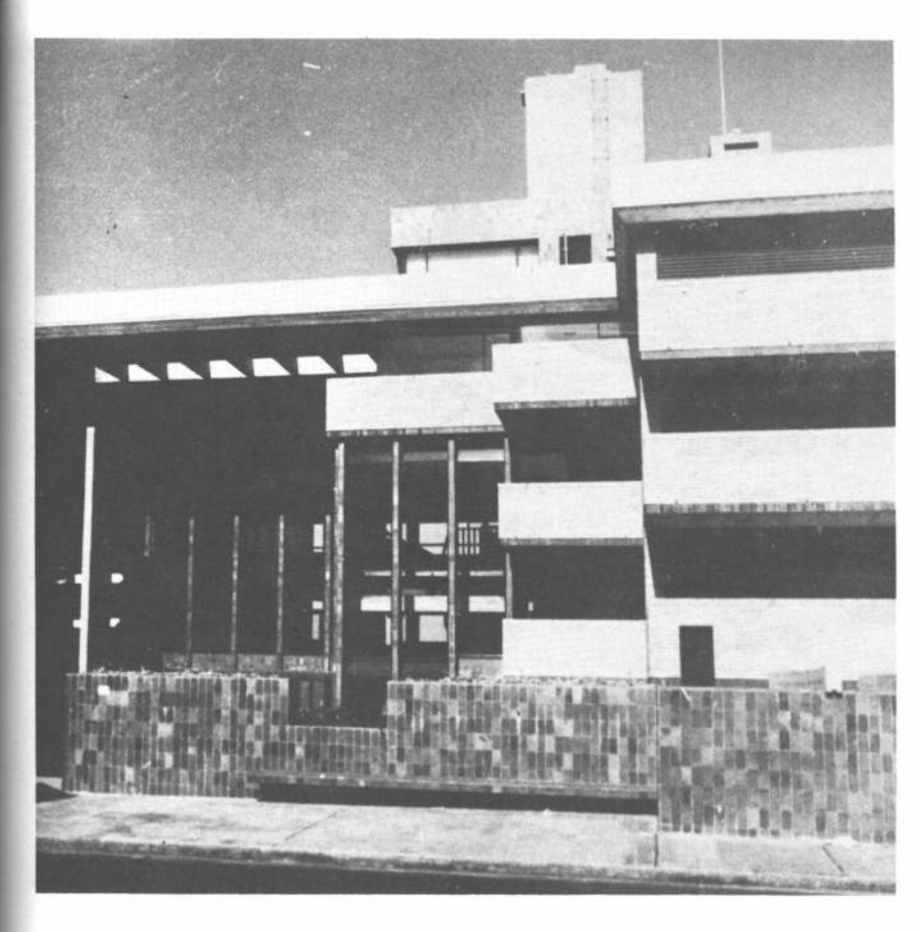
Planta baja



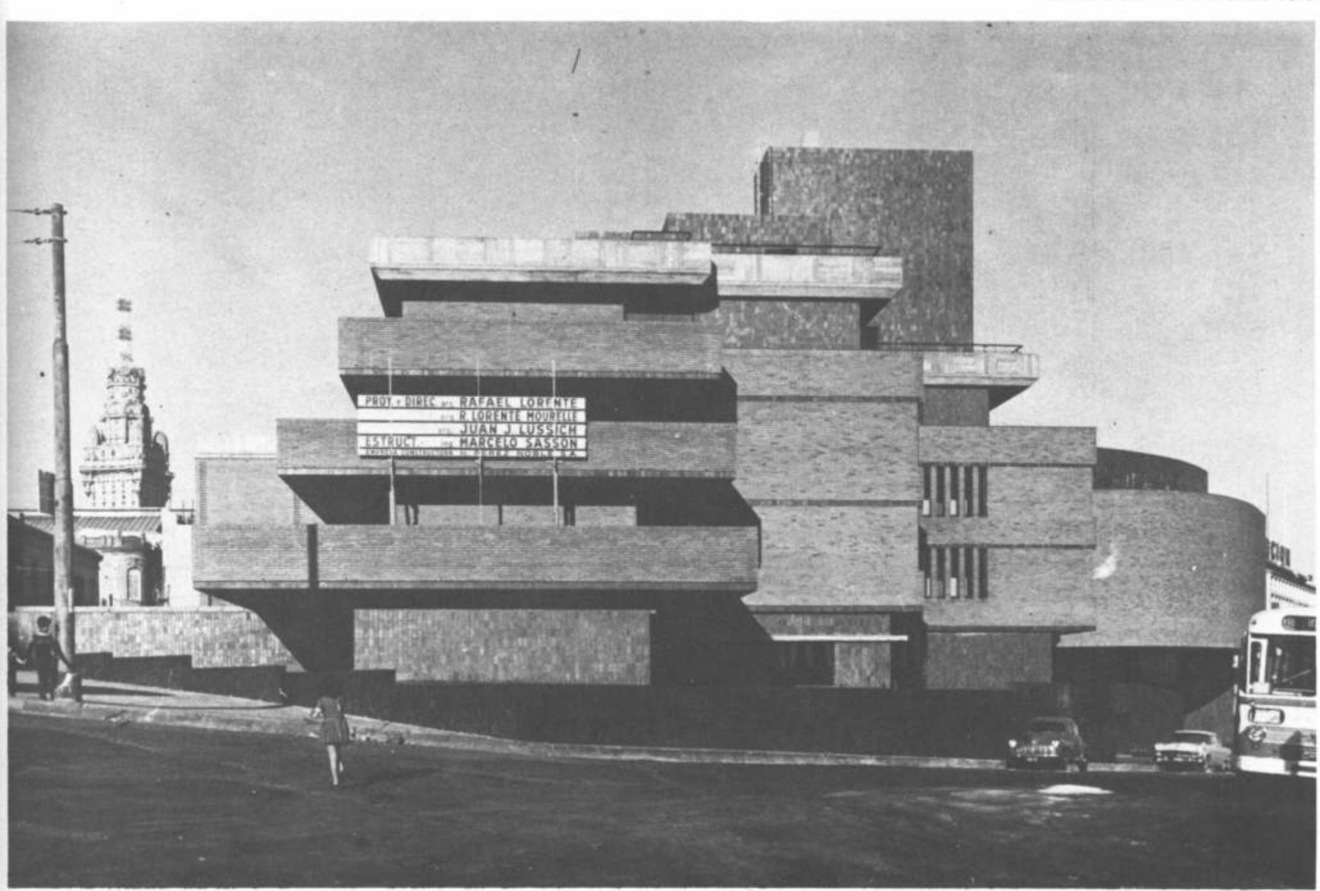
Fachada sur desde la Rambla



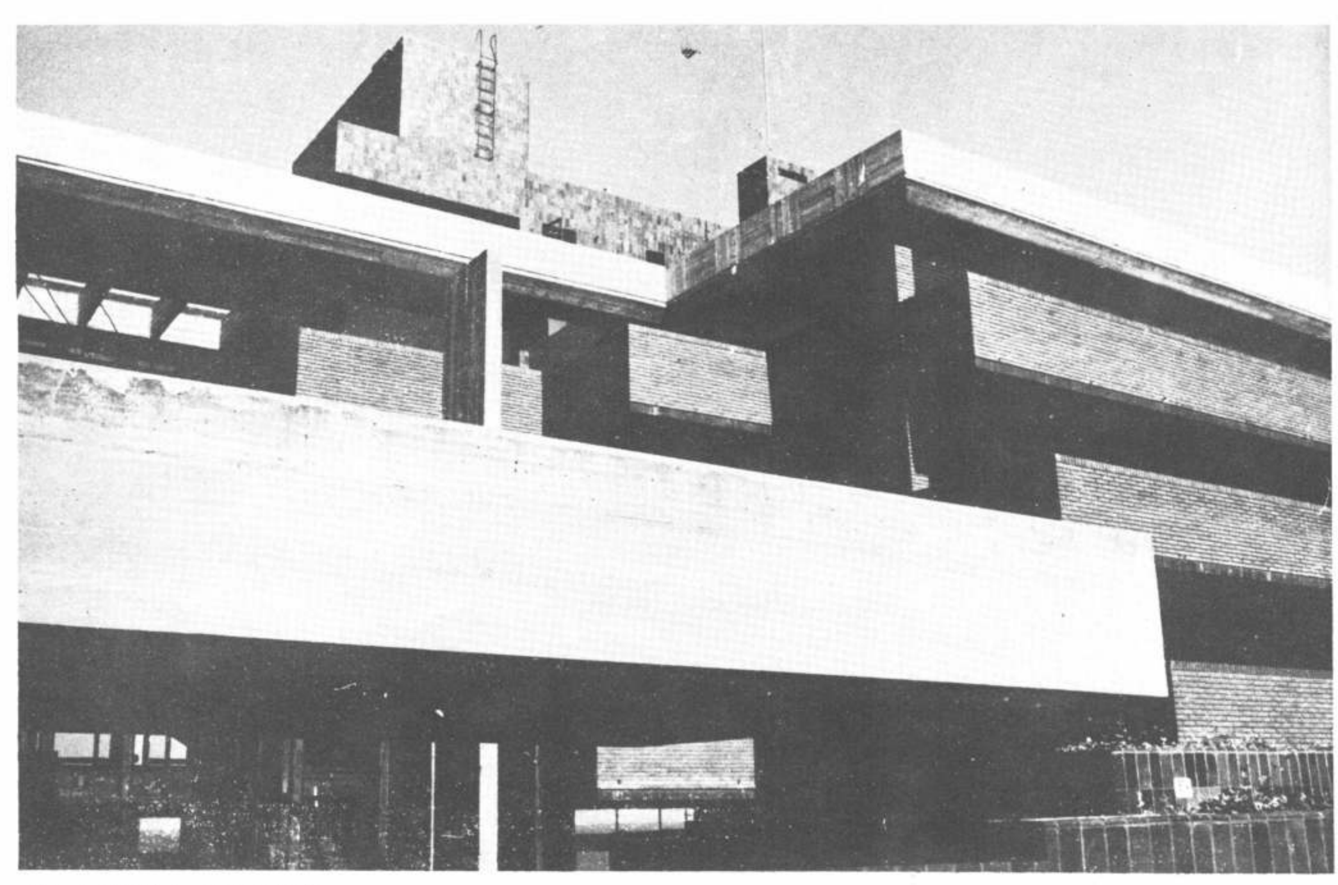
Patio y acceso norte sobre Reconquista



Patio norte apergolado



Fachada oeste sobre calle Brecha



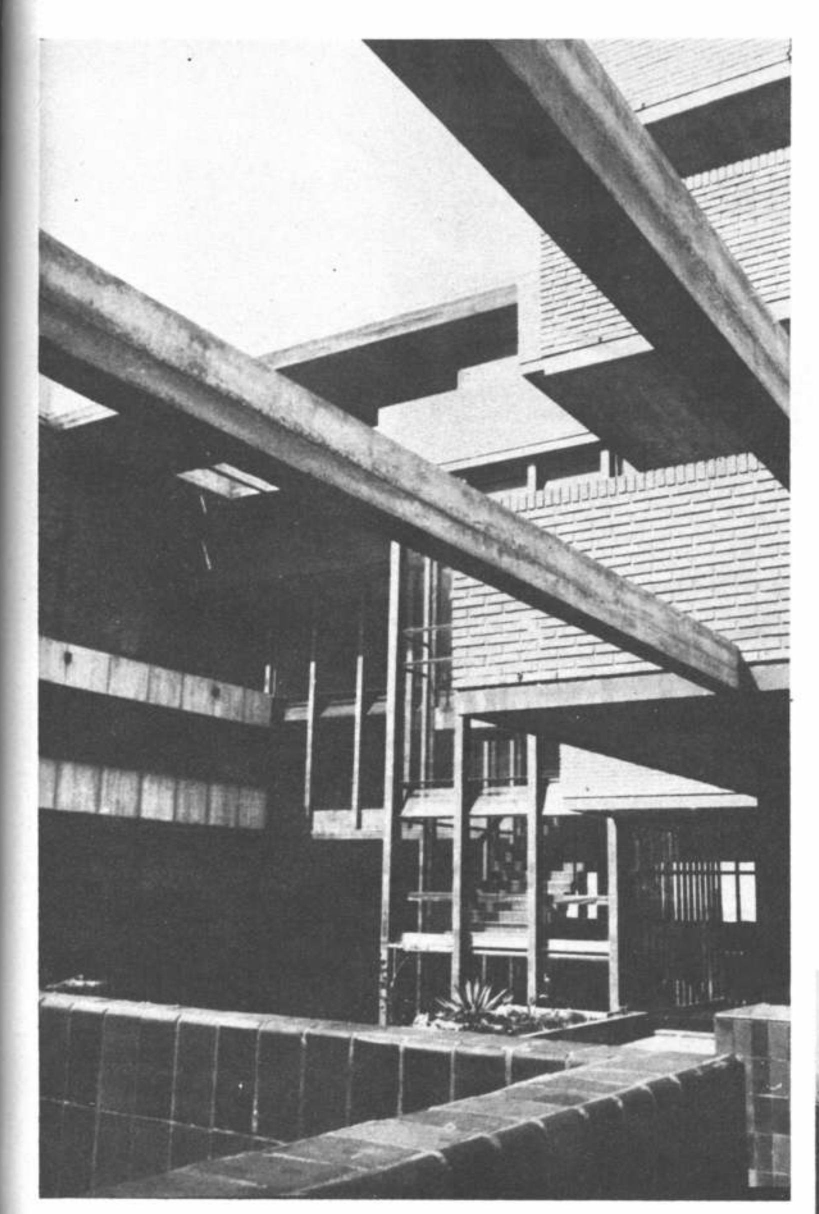
Acceso norte sobre calle Reconquista

Interior gimnasio





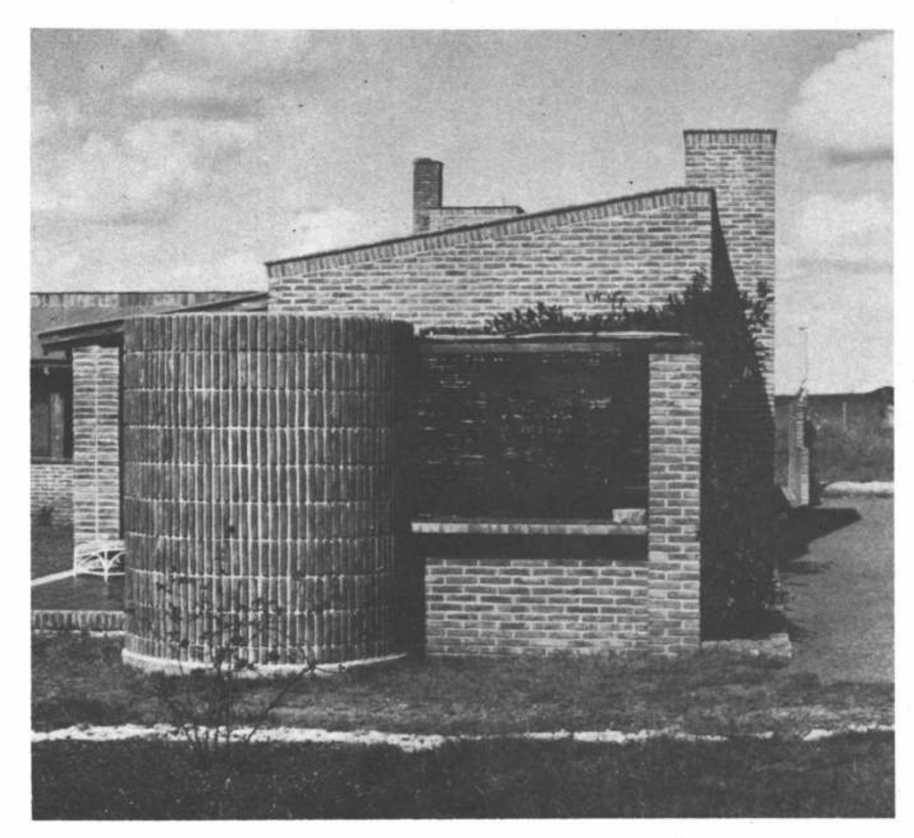
Fachada norte sobre calle Reconquista: el patio







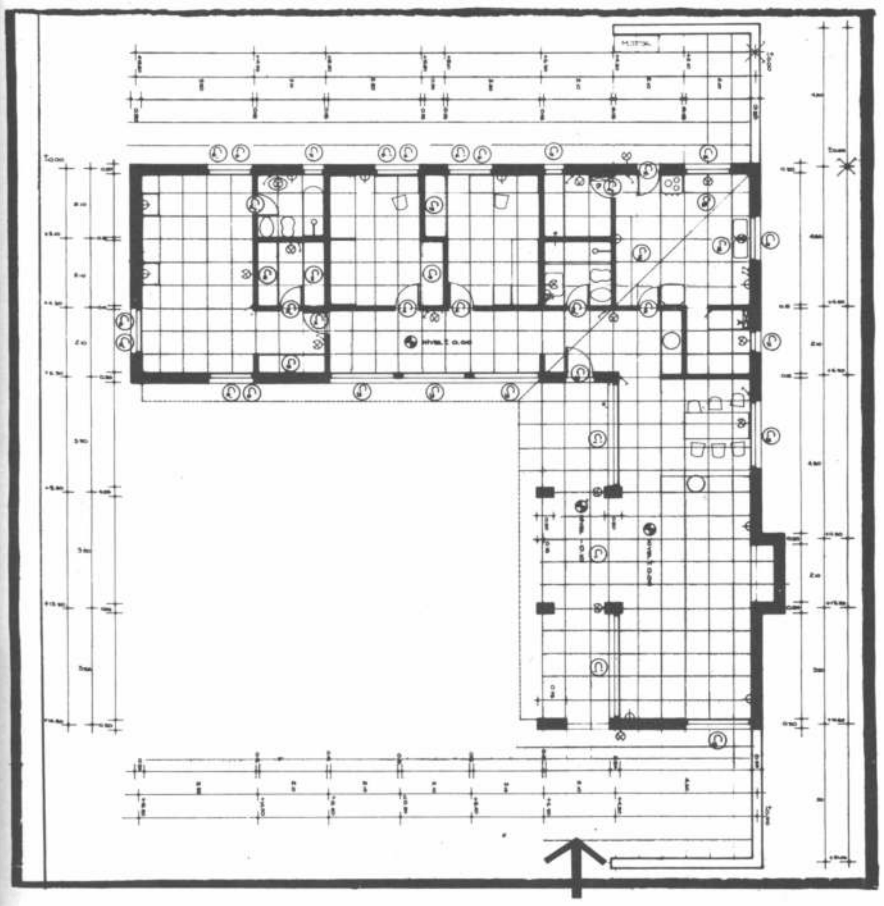
Casa Supervielle



1) Tema: Vivienda unifamiliar.
2) Proyecto: Arq. Rafael Lorente Mourelle.
3) Asesores Técnicos: Estructuras: Ing. Angel del Castillo.
4) Características del encargo: Proyecto y Dirección en obras.

5) Ubicación: Young - Departamento de Río Negro.
6) Programa: Viviendas para un productor rural y su familia de 3 dormitorios, estar comedor, cocina y baños.
7) Plazo de proyecto: Agosto 1968 - realización 1969.
8) Determinantes del proyecto:

A) Oponer a la grandiosidad e inmensidad de la naturaleza, una forma habitable sumamente simple y fácilmente aprehensible.
B) Organizar la vivienda de modo de conformar un espacio a modo de patio que oficiara de transición entre lo infinito del medio y lo finito de los espacios funcionales internos de la misma.

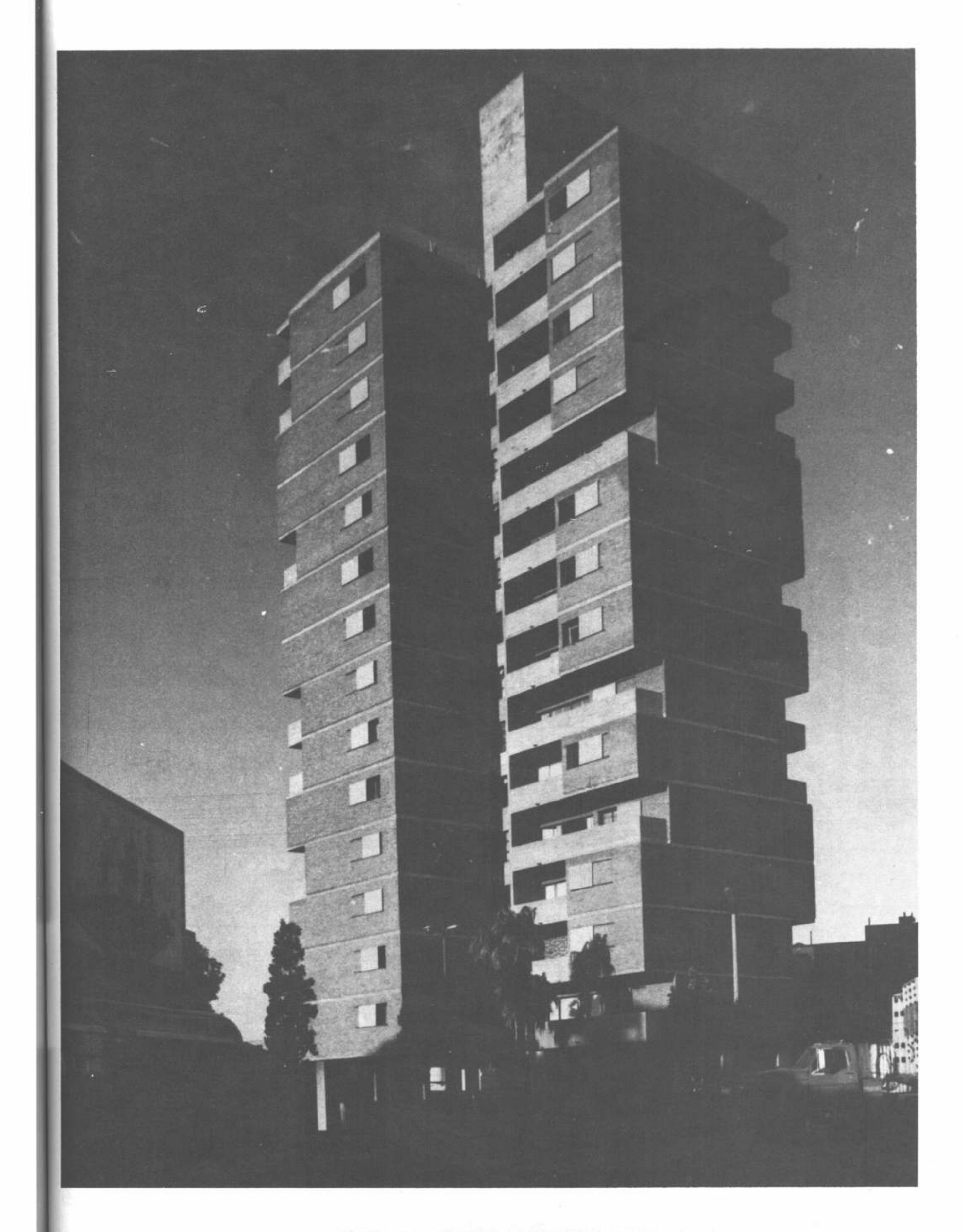




Torre ANCAP

1) Tema: Viviendas colectivas para funcionarios de ANCAP.
2) Proyecto: Arq. Rafael Lorente Escudero y Arq. Mario Facello.
3) Características del encargo: Proyecto y Dirección de obras.
4) Ubicación: Boulevar Artigas esq. Uruguayana - Montevideo.
5) Programa: • 60 viviendas de 2, 3 y 4 dormitorios. • Una estación de servicio de ANCAP.
6) Plazo del proyecto: Proyecto 1970 - realización 1971.
7) Determinantes del proyecto:
— Mantener la escala de la edificación existente sobre Boulevar Artigas mediante bloque bajo de 4 pisos sobre pilotes.
— Aportar una fuerte imprenta urbana en el cruce de dos vías de acceso a Montevideo, beneficiándose al máximo de las hermosas vistas a la bahía del puerto de Montevideo, mediante la torre elevada a 54 mts. de altura.
— Variedad en la conformación volumétrica de acuerdo a una integración variada de las células sin perder una clara imágen a escala urbana.





Laboratorios de Análisis Tecnológicos del Uruguay

Tema: LABORATORIO DE ANALISIS Y ENSAYOS (1ª **etapa** - 1970/71).
Proyecto: Arq. Rafael Lorente Mourelle y Thomas Sprechmann.
Comitente: Laboratorio de Análisis y Ensayos—Servicio paraestatal dependiente del Ministerio de Industria y Energía destinado a la tipificación y el control de la producción no tradicional del país.
Ubicación: Galicia 1133 casi Rondeau, Montevideo.
Características del encargo: Proyecto y dirección de las obras de instalación de la sede de la institución.
Proyecto: En un viejo edificio de 948 m² de superficie debe instalarse:

a. atención al público y Administración

b. Comisión Directiva Honoraria.

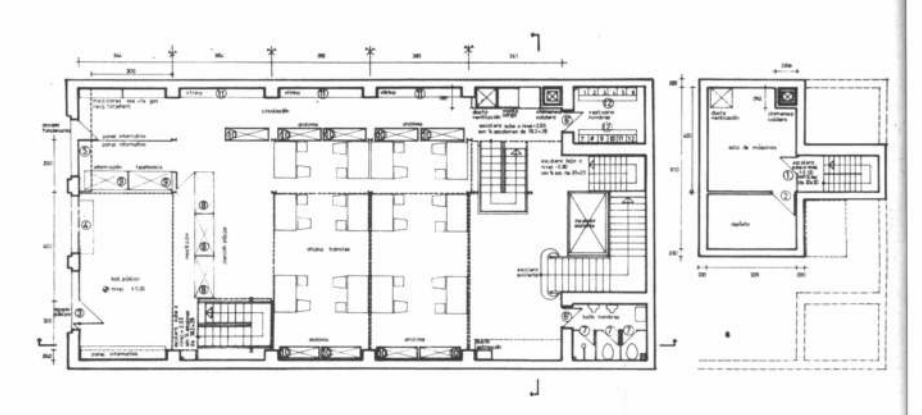
c. Laboratorios

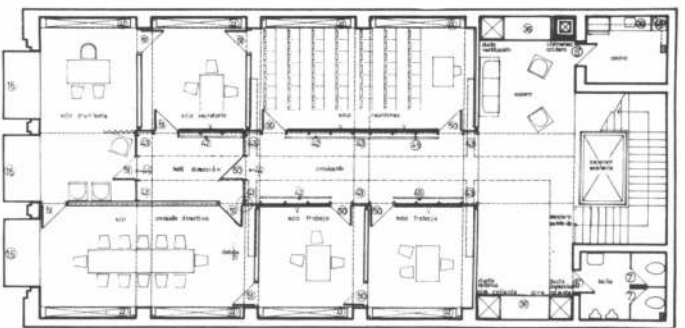
Determinantes de proyecto: Adecuación de la solución a un edificio construido en 1922 —Programa heterogéneo con requerimientos de alta especialización y eficacia—. Indeterminación con respecto al uso de ciertas áreas.

Objetivos del diseño: Postura frente a la construcción existente.
a. en lo interno
Afirmación de la organización del viejo edificio apoyando la diferenciación de servicios y áreas libres.
b. en lo externo
Mantenimiento de la fachada existente evidenciando el problema a resolver: inserción de un nuevo programa en una vieja estructura, respetando las características urbanas de una manzana de cierta coherencia estilística.

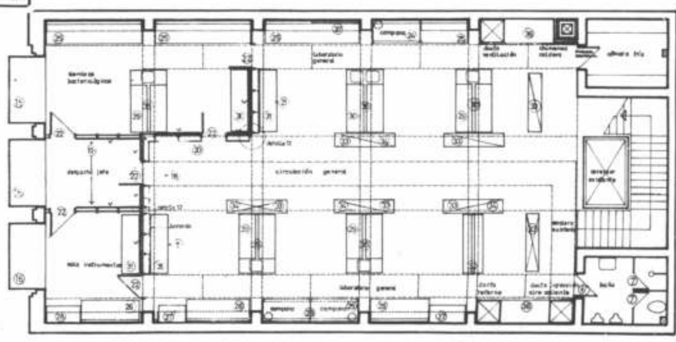
Diseño como consecuencia del trabajo interdisciplinado. Propuesta que surja como producto de la armonía máxima de las instalaciones y el equipamiento. Máxima flexibilidad de las plantas. Se propuso una parrilla superior para el tendido de instalaciones, tomas eléctricas, agua fría, gas, calefacción, iluminación, agua destilada, etc.

Planta baja. Administración

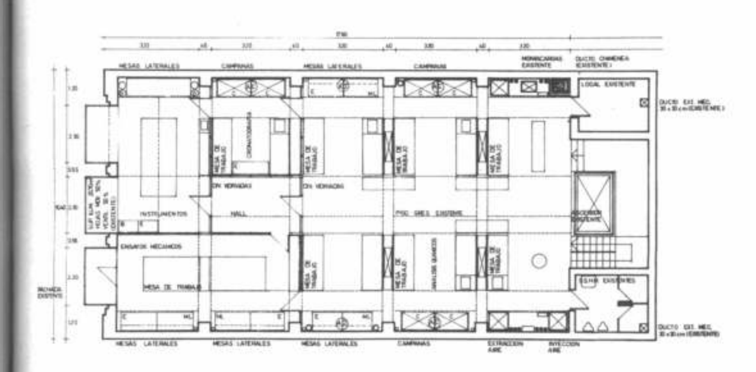




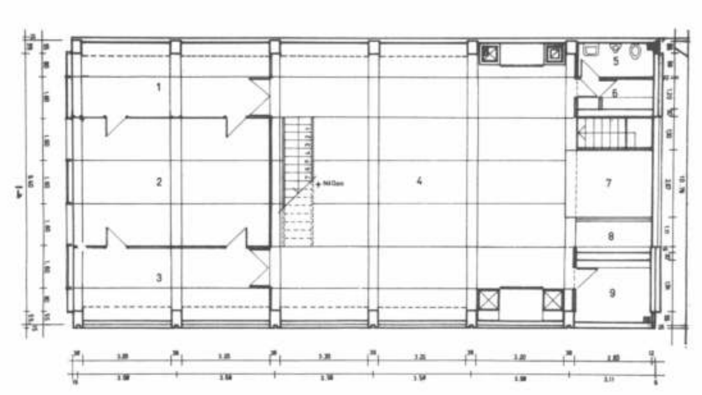
Primer Piso. Dirección. Esc. 1:200



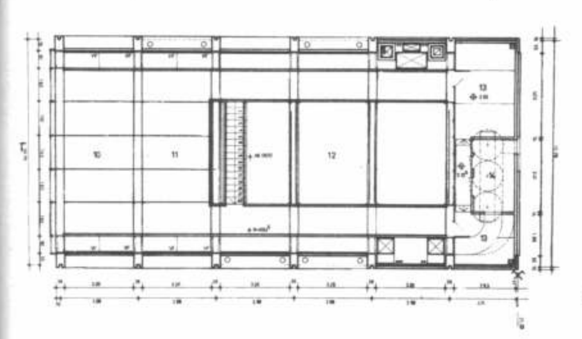
Segundo piso. Laboratorio. Esc. 1:200



Tercer piso. Laboratorio. Esc. 1:200

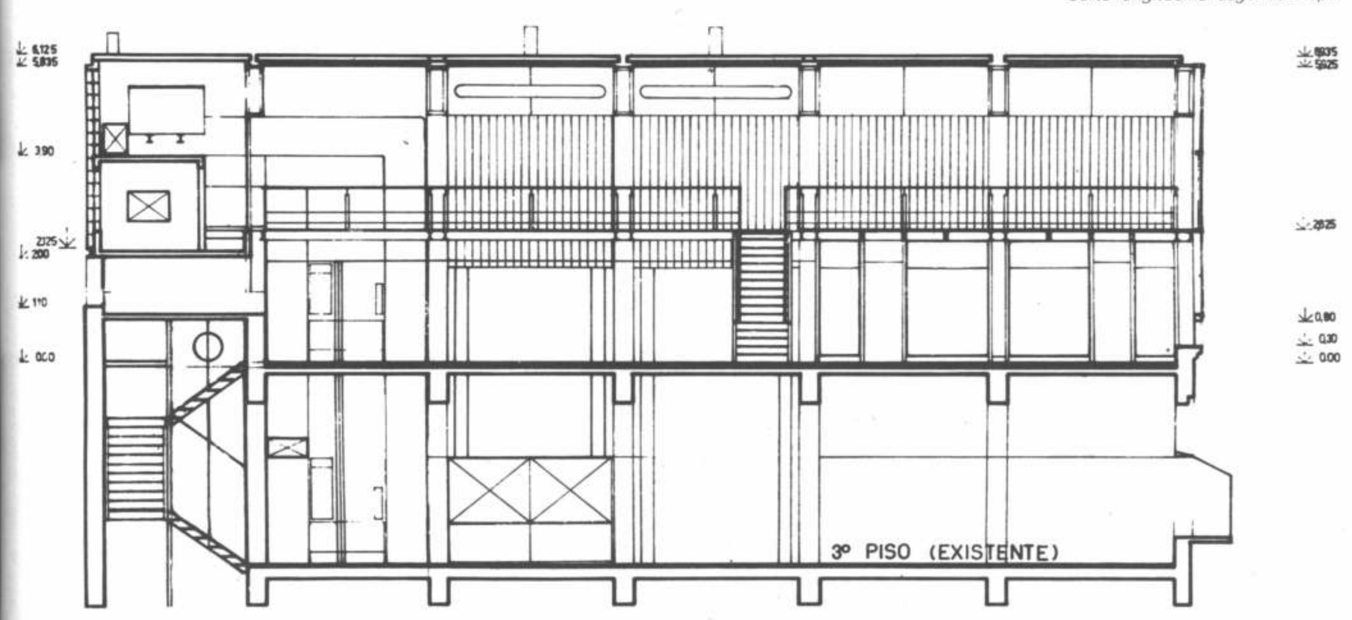


Cuarto piso. Esc. 1:200



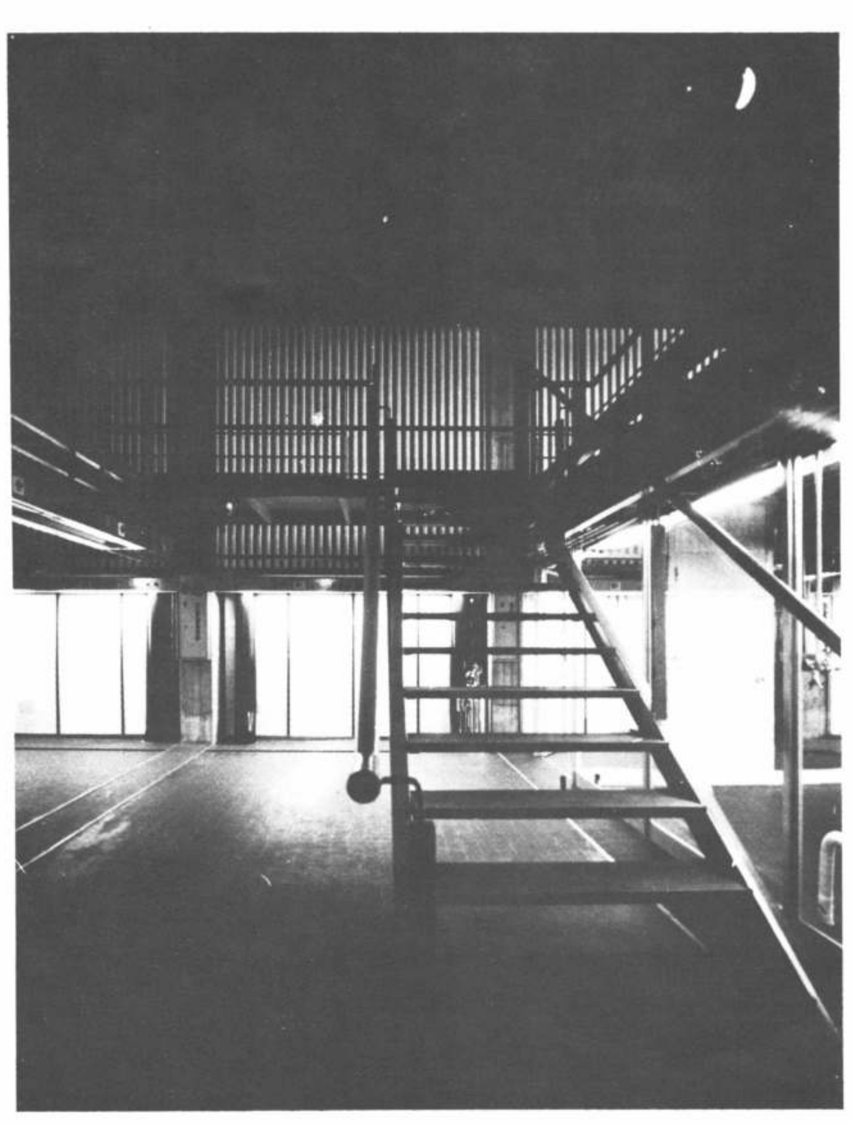
Quinto piso (Entrepiso). Esc. 1:200

Corte longitudinal segunda etapa

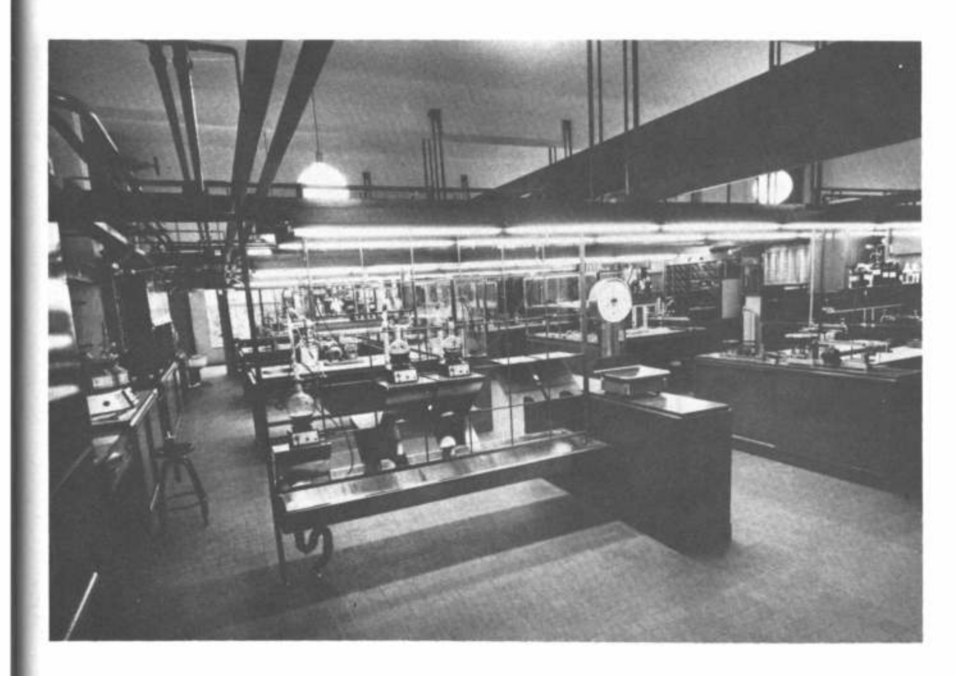




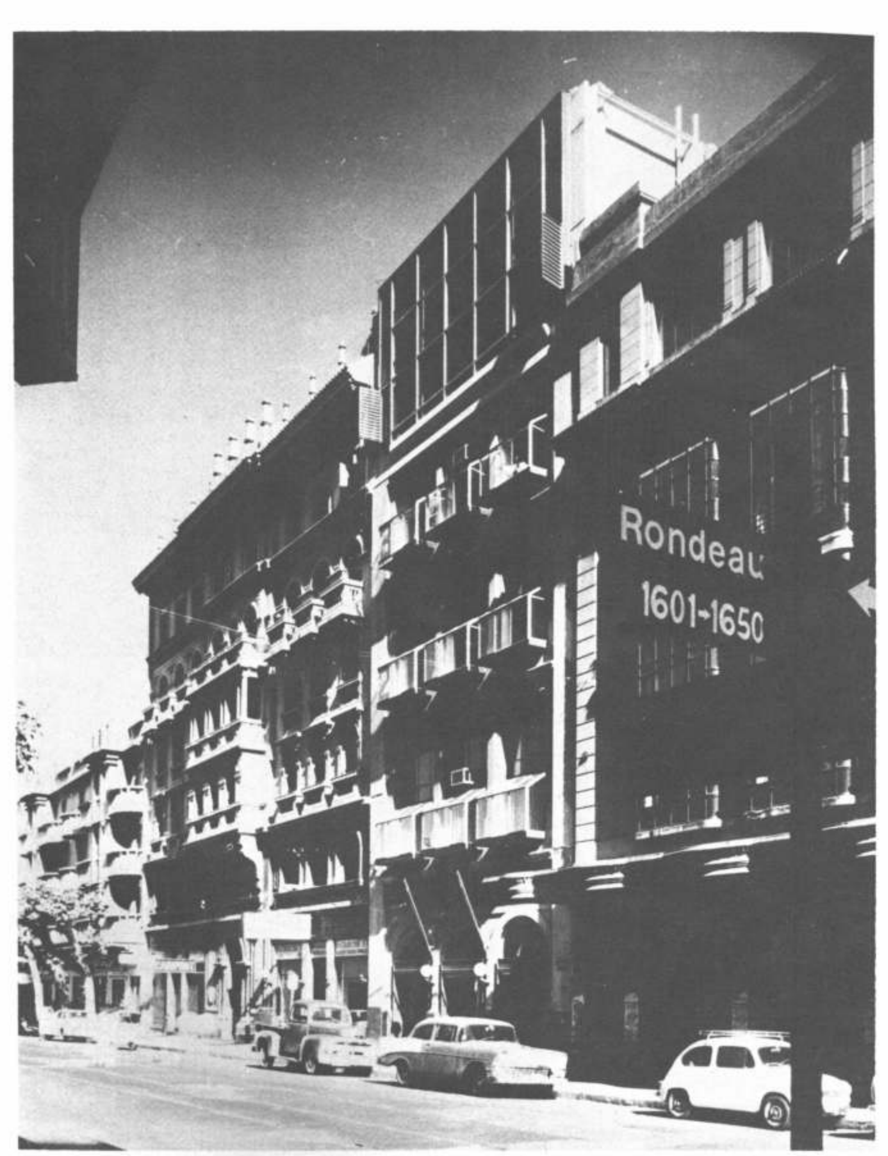
Acceso en P.B.



Entrepiso



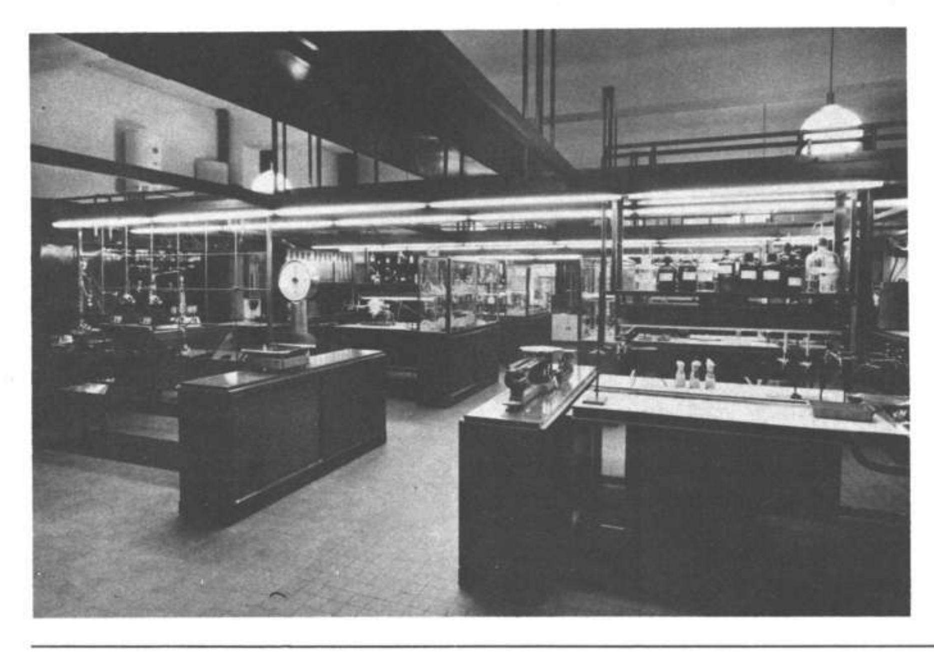
Laboratorio 2º y 3º piso



Fachada remodelada sobre calle Rondeau



Planta baja (administración)



Laboratorio 2 y 3 piso

Local de Venta de Automóviles

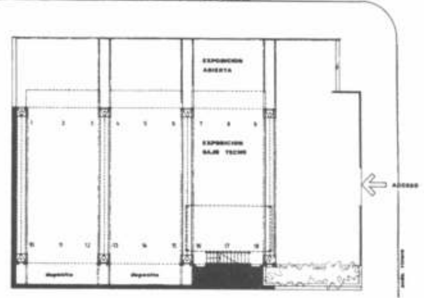
1) **Tema:** Local de ventas de automóviles.
2) **Proyecto**: Arq. Rafael Lorente Mourelle - Conrado Pintos.
3) **Asesores Técnicos:** Estructura: Ing. Edgardo Verzi.
4) **Carácter del encargo**: Proyecto y Dirección de obras.
5) **Ubicación:** Av. Ribera esq. Av. Solano López (ex Comercio).
6) **Programa:** Local amplio y abierto para exposición y venta de automóviles; administración; servicios higiénicos; espacio exterior exposición.
7) **Plazo de proyecto:** Diciembre 1971 - realización: enero/febrero de 1972.
8) **Determinantes del proyecto:** a) estructura y cerramientos elaborados en taller posibilitando un montaje en seco que atendiera a un mínimo tiempo de ejecución y posibilidad de desmontar la estructura completa trasladándola a otro predio en eventualidad previsible de cambio total de programa de ese lugar.

9) **Objetivos del diseño:** Creación de un espacio techado y abierto a escala urbana posibilitando una adecuada interrelación interior exterior y en definitiva edificio-ciudad como componentes de un mismo proceso. El mismo pavimento de la vereda penetra en todo el edificio revistiéndose hasta su muro medianero. La expresión estructural y los cerramientos se han trabajado de modo

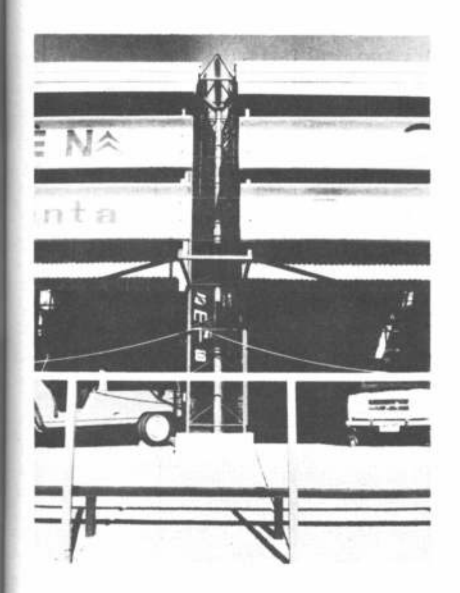
de acercar el resultado a lo concreto; esto es a la pura materia constructiva aportando una imagen muy clara y definida acorde con el carácter del tema.

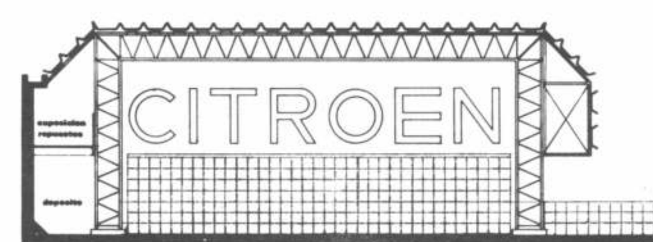
Estructura en base a pórticos de sección triangular metálicos. Cubierta de chapas de fibrocemento de seis metros de luz libre. Separación entre módulos estructurales permite iluminación cenital. Cerramientos laterales en chapas de fibra de vidrio color amarillo cromo. Estructura pintada de azul. Elementos sanitarios y desagues en rojo.











El futuro del objeto

Por George Nelson

Entre los primeros libros de diseño y arquitectura que llegaron a mis manos había uno que recuerdo particularmente: "La vivienda del mañana". Sus autores: George Nelson y Henry Wright. El libro tenía un cierta atracción para el que se inciaba. Carecía de espectacularidad, pero transcurría en forma variada y mantenía la atención debido al despliegue de un repertorio de imágenes y soluciones de muy distinto carácter en un clima de familiaridad y deslumbramientos.

El paso por la Facultad, el contacto con el declaracionismo mesiánico de la arquitectura moderna y la sofisticación intelectual hicieron al libro totalmente olvidable, convertido entonces en un recetario de divulgación, muy bien definido por su subtítulo: "cómo planear su hogar para la postguerra".

*El retorno a una actitud menos soberbia me llevó en algún momento a una nueva lectura del libro. Entonces pude ver que contenía algunas cosas dignas de atención. En primer lugar, implicaba una asimilación del Movimiento Moderno, pero con una transformación fundamental: ignoraba el tono altisonante y planteaba el diseño en términos de utilidad familiar. Esto hacía que pasara por el costado de algunos equívocos del Movimiento Moderno que no eran simplemente cuestión de tono. Pero este reencuentro con la vida no se hacía por un retorno, sino en nombre de un **ahora** que planteba ciertas urgencias: "No nos interesan las viviendas de materiales inexistentes, ...las que reemplazan un plan sensato por fantásticas inversiones electrónicas. Nos interesa la vivienda que el público puede construir y habitar de inmediato".*

Pero para este fin no se limitarán los medios de diagramas funcionales y programas económicos como determinación constructiva. Hay una frace que es la síntesis del libro y que tiene muchos niveles de lectura: "Propiciamos las casa modernas, no porque sean modernas, sino porque son tradicionales". Y más adelante parece un complemento: "La individualidad es posible sólo en una casa moderna, por que ninguna otra tendencia expresa la vida como es hoy. Y sin expresión no puede haber individualidad".

Uno de aquellos autores, George Nelson, nos ha visitado en los primeros días de Mayo, invitado por Colección S.A. A través de sus disertaciones, vertidas en tono claro, familiar y directo, pudimos comprobar que, aún consustanciados con su permanente actualidad, aquellas ideas permanecen intactas.

Es por eso que haya elegido —tal vez— hablar de diversos aspectos de las determinaciones cotidianas de la profesión y no en términos técnicos.

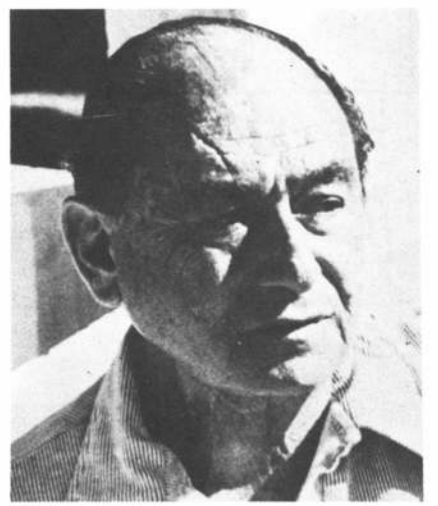
Ha sido para nosotros una alegría poder tener a uno de aquellos que, más allá de escuelas y manifiestos, contribuyeron a dar forma a la profesión de diseñador.

Pocos días antes había llegado a Buenos Aires un diseñador de otra generación, con el aporte y la tradición de los maestros incorporados y decantados. Bruce Hanna, a través de sus trabajos de diseño de muebles, ha conquistado ya un lugar de relevancia. Desde 1968 ha colaborado con Knoll International y ha propuesto usos originales del aluminio. Su adhesión a preceptos funcionalistas no oscurece el despliegue poético de su obra —visible en sus sillas y sillones— aunque él lo refiera directamente al conocimiento estricto del material. Es que estamos en presencia de uno de esos casos donde el trabajo y el talento conducen a una indisoluble síntesis expresiva en la cual convergen posiblidad técnica, creación e interpretación de las espectativas de uso.

Interieur Formas S.A. presentó sus escritorios archivos, junto con diseños de Luiggi Zuppani y Mario Mariño.

Agradecemos a todos aquellos que han hecho posibles estos acontecimientos en nuestra ciudad.

Arq. Guillermo Gregorio



George Nelson

Nuestros paisajes privados y públicos están rellenos de objetos. Los museos están repletos de ellos; todo lo que los guías le muestran a los saciados turistas, es un objeto. No es ninguna novedad de que la humanidad ha estado produciendo artefactos durante mucho tiempo, pero puede ser una novedad de que el objeto, después de 10 ó 100.000 silenciosos años entre nosotros, no es absolutamente más de lo que fue.

Dos aspectos del objeto contemporáneo son completamente nuevos bajo el sol: el primero es la increíble cantidad que se produce y que se encuentra ahora en existencia. "Antes de la Revolución Industrial" observó Richard Latham, "los únicos objetos bastante grandes y sólidos para persistir y dominar el medio ambiente fueron arquitectónicos." Los edificios, como cualquier otra cosa, continúan proliferando, pero el paisaje sintético ahora está hecho de mucho más, desde los papeles desordenados y las carteleras, hasta los monstruosos lanzamientos de Cabo Kennedy.

El segundo aspecto del objeto que podamos considerar nuevo, es de que es visto hoy como algo interesante y significativo en sí mismo. Esto no era verdad en el pasado, cuando la principal justificación por un objeto, aparte de su utilidad, era su existencia como personificación o representación de una persona o una idea. El objeto en sí mismo era simplemente una cosa material, para usar la acepción del diccionario. Ahora la palabra misma ha adquirido una importancia misteriosa, como si los objetos, todos en sí mismos, se han apoderado del mundo orgánico. La jerga psicológica lo refleja en tales palabras como "objeto de amor", que se refiere a una persona no a una cosa.

Revelando valores sociales

...El futuro del objeto... ha de ser visto en el presente del objeto. No importa lo que ocurra, el objeto en sus transformaciones, desapariciones, encogimientos y proliferaciones, continuará revelando a través de su diseño sus reales preocupaciones, prioridades, valores de la sociedad que le permiten llegar a ser.

Ahora podemos ver, al examinar los objetos que sí producimos, cuáles son muchos de nuestros reales valores culturales. La antigua preocupación del hombre por matar, aún persiste entre nosotros, y al respecto, los así llamados adelantos educacionales parecen no haber logrado nada absolutamente. Esto, probablemente ocurre, porque la educación es diseñada, como el objeto, para encuadrarse dentro de los propósitos reales de la sociedad. En el caso de "defensa" uno sólo tiene que examinar los presupuestos astronómicos para ver cuáles son los propósitos de la sociedad. Estos propósitos son idénticos para los EE.UU. y para la URSS, para los árabes y los israelíes. Si una de las nuevas naciones diera señales de una disposición pacífica, hay vendedores maestros tanto del Oeste como del Este con un tentador desfile de muestras de equipos militares en venta en condiciones muy favorables. Estas armas están entre los diseños más sofisticados que nosotros producimos, los más disciplinados, los más elegantes, los más hermosos y ellos revelan con toda claridad las altas prioridades

asignadas para su diseño y fabricación.

Los otros objetos verdaderamente grandes a los que podemos apuntar, son aquellos hechos para la exploración científica y para el aumento de nuestra energía física por sobre la naturaleza. Desde que ambas están conectadas con el potencial de hacer-la-guerra, estamos en realidad mirando hacia una categoría grande, cuyos contenidos son o anti-gente o no-gente. En ciertos modos, la inmensa colección de objetos en estas categorías relacionadas, es la incómoda reminiscencia del Egipto de los faraones: proyectos enormes totalmente no relacionados con las necesidades o aspiraciones de los habitantes, una obsesión con muerte (está en la televisión ahora mismo), guerras, por cierto, y un rígido control sobre la población.

Un paisaje mediocre

Bajo las mareadoras alturas de la excelencia del diseño expresadas en astronaves, misiles balísticos y aceleradores de partículas, nos encontramos a nosotros mismos en el mundo de los objetos hechos para cientos de millones de individuos consumidores. Aquí, si miramos profundamente, encontraremos algunas cosas admirables, pero tomando en general todos los objetos disponibles, el paisaje que ellos forman es mediocre, con extremos en los fondos bajos (viviendas masivas, por ejemplo) lo peor de todo, lo que jamás fuera perpetrado por las culturas primitivas. Boris Püshkarev, jefe planificador del New York Regional Plan Association, lo expone así: "...Encontramos que los objetos hermosos de nuestro medio ambiente contemporáneo hecho por el hombre, tiende a agruparse en los extremos bajos de la escala, el micro y el macro, mientras la escala intermedia, la así llamada escala humana, contiene la mayor fealdad".

Los objetos son siempre reflejos precisos de sistemas de valor... porque sus formas revelan el grado de preocupación con el que el problema del diseño fue abordado. Los objetos de mayor prioridad son elaborados bajo presiones extremas, alimentados por fondos sin límites y diseñados por los más brillantes solucionadores de problemas. Tales objetos siempre nos impresionan como hermosos.

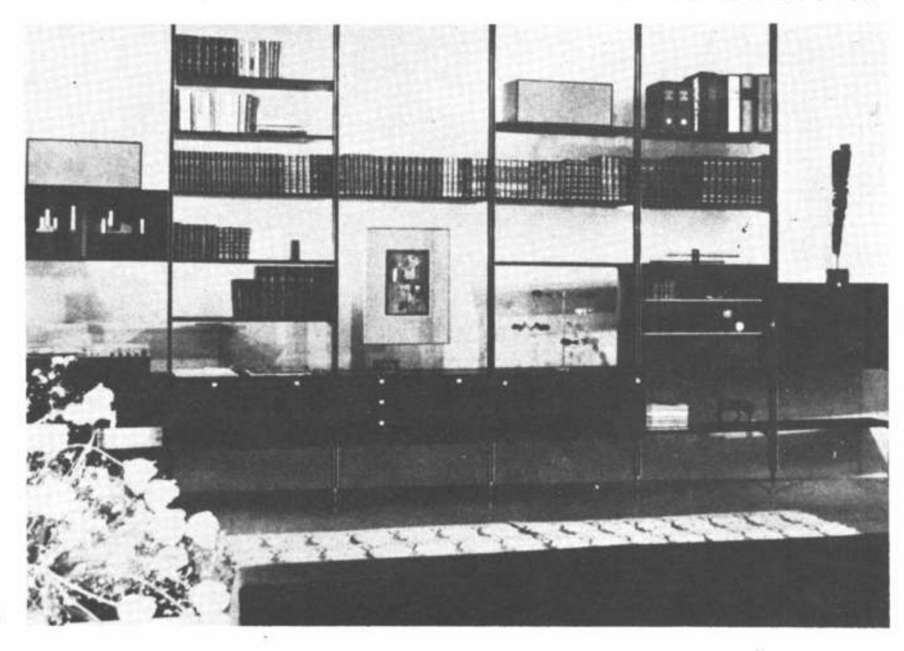
Los elementos de baja prioridad no atraen a los mejores talentos, porque los problemas no son desafiantes. Las presiones no son tan grandes y los fondos son cualquier cosa menos ilimitados. La tecnología usada en tales artefactos raramente representa descubrimientos, sino más bien, adaptaciones de descubrimientos hechos en los niveles de más alta prioridad. Más aún, la prueba final no es de vida o muerte, que tiende a agudizar el ingenio hasta su punto más fino, tampoco lo es el juez de excelencia el jefe del estado mayor del enemigo. El juez de dichos objetos es el consumidor.

Donde es "arriba"

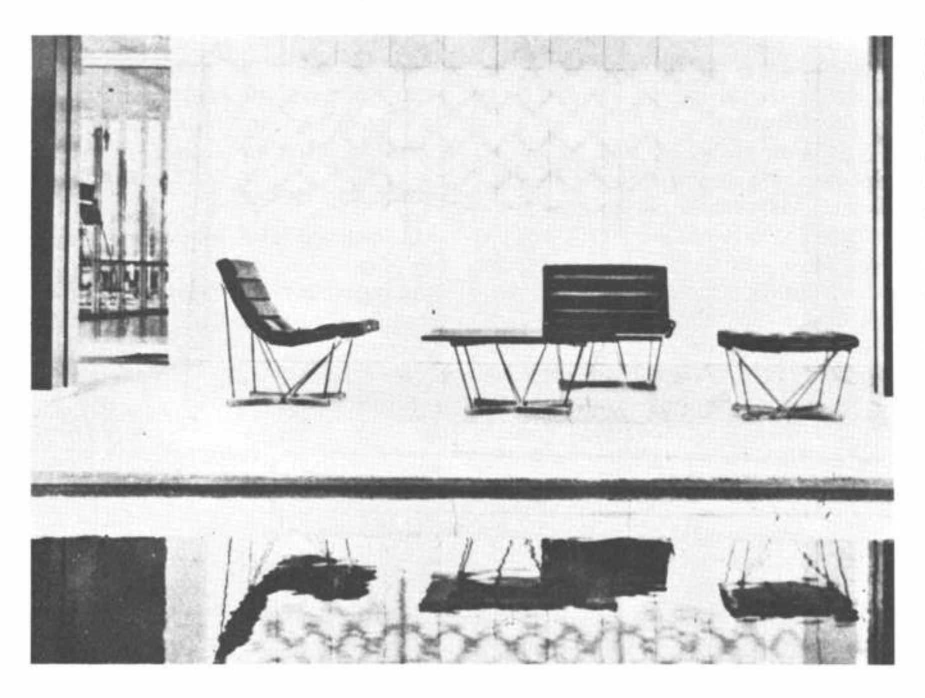
El consumidor moderno, pobre bastardo alienado es el personaje más movible hacia arriba que jamás existió, pero su problema es el de que él no está del todo seguro dónde es "arriba". Su nueva riqueza, una mezcla precipitada compuesta de algún dinero en el banco y una gran suma de crédito a plazo, le en-



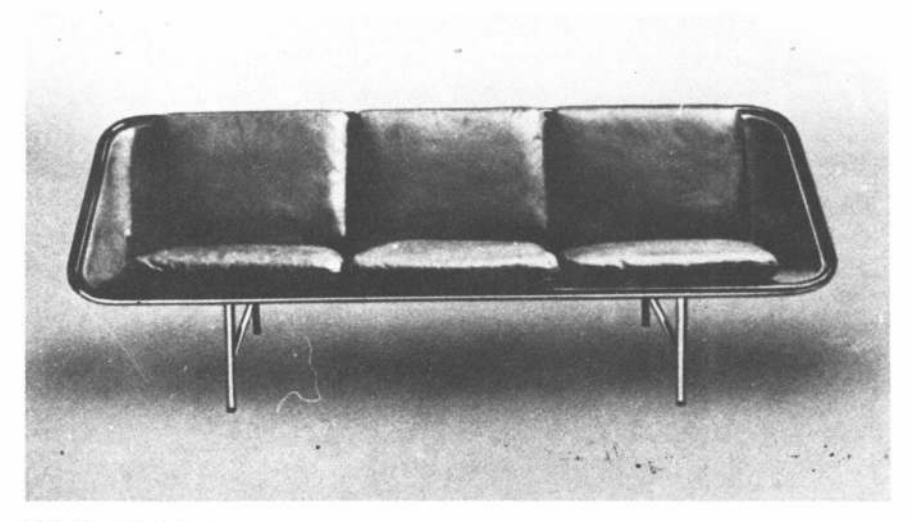
Sillón de oficina. Diseño de G. Nelson



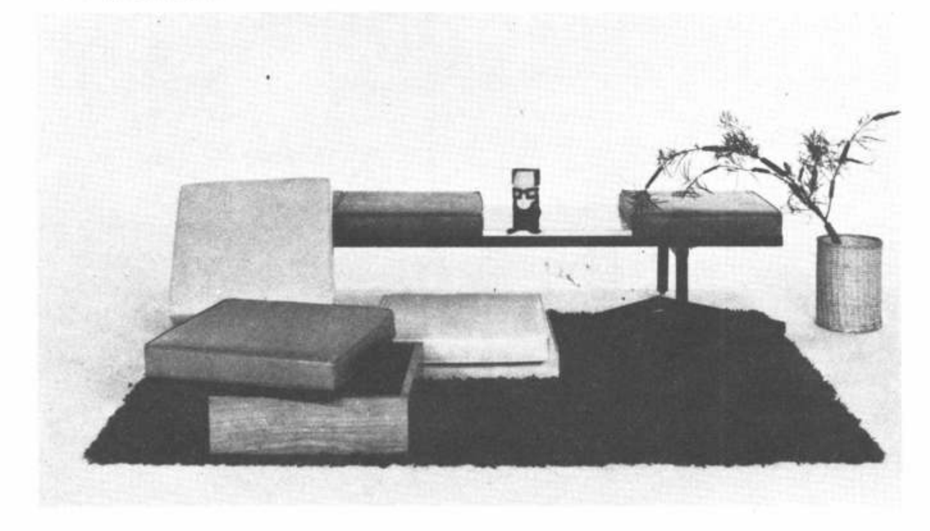
Sistema CSS (G. Nelson)



Sillones Catenaria (G. Nelson)



Sofá Sling (G. Nelson)



Contract Bench (G. Nelson)

seña que la base del status son los dólares y que hay algo poco precioso en su medio ambiente que le sugiera algo más. La filosofía central de una cultura tecnocéntrica está basada en una fe en la "eficiencia" en su más estrecho y localizado sentido y en la cantidad. Los efectos de esta filosofía es hacer que la gente se sienta indefensa e insignificante, para alentar la conformidad, para invalidar las facultades necesarias para vivir una vida plena y para desalentar tanto el pensamiento como el sentimiento. La gente, en este contexto, tiende a convertirse en objetos ellos mismos —cosas— y de ahí que su criterio en tales cuestiones como el diseño no sea responsable.

Si ocurrieran transformaciones posteriores del objeto, cambios causados por una nueva preocupación por las necesidades y cualidades humanas, es obvio de que ésto pueda ocurrir sólo si la gente y sus valores cambian. La gente nunca cambia sólo porque les gustaría cambiar, sino porque las situaciones nuevas presentan promesas nuevas y miedos ante los que ellos reaccionan. Así, estamos confrontados por el viejo círculo, vicioso o beneficioso, en los que las situaciones y la gente se modifican y la gente se modifica por interacciones hasta que algo nuevo emerge en la escena. Tales transformaciones ahora van a un ritmo constantemente acelerado y mirando con alarma, deplorando y exhortando, contrastando con este proceso masivo, no son más que juegos de alcoba para los de corazón desfalleciente y pseudo-intelectuales. El único comportamiento constructivo posible dentro del torbellino moderno está basado en la observación, reacción, cambio de actitudes, acción. Aún la masa tan mordazmente descripta por Tom Wolfe como burguesía apelotonada está fermentando. Todo el mundo durante este extraordinario período está produciendo nuevos conocimientos e introspecciones al experimentar las sacudidas producidas por el cambio apresurado. Al producirse una crisis tras otra para confrontarnos, la necesidad de pensar se intensifica.

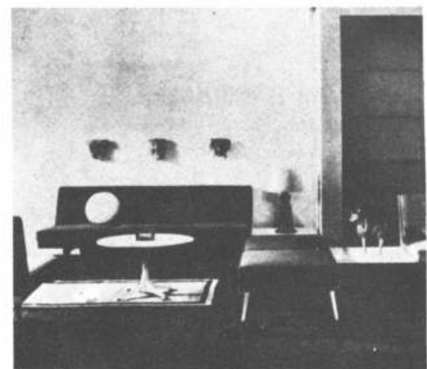
El rol de los diseñadores

El rol de los diseñadores —los millones que desempeñan una parte significativa en dar forma a los objetos— puede ser desempeñado con inteligencia y sensibilidad ó con pesada estupidez. Al igual que los creadores del entorno sintético, ellos son responsables de todo lo que nos rodea, lo cual no es poca responsabilidad. No obstante, uno sólo puede hablar de las responsabilidades de los diseñadores con precisión si se sobreentiende que el rol también es desempeñado por el cliente y por los profesionales que realizan los diseños. Los diseñadores tomados por sí solos, los arquitectos, ingenieros, planificadores, diseñadores industriales y todos los demás no son un centro de poder y de ahí que no puedan tomar decisiones —excepto por persuación— lo que controla su actividad. En el período recientemente pasado, un grupo diseñador dominante ha sido el de los ingenieros, una raza no notable por su sofisticación estética o su conocimiento de las consecuencias de su actividad. Aquí también, los vientos del cambio están soplando. Una editorial en Ciencia y Tecnología le dice a sus lectores que ahora que los ingenieros han chapuceado tanto el paisaje, sería mejor echar otro vistazo y comenzar a reparar el daño. Sin duda, un hermoso sentimiento, pero necesitará más que ingenieros para hacerlo.

Como el objeto continúa dando señales ocasionales de su desaparición, ya sea dentro de sistemas más grandes o de crecientes montañas de desorden, la posibilidad de sorpresas futuras para objetos futuros está siempre allí. Un eminente sociólogo, el Dr. Nelson Foote, al ser interrogado por uno de los gigantes industriales con respecto a los posibles requerimientos del consumidor del año 2000, estudió la información disponible con su acostumbrada nitidez escolástica y volvió con la respuesta de que el producto deseado en ese no-tan-lejano tiempo podría ser imaginariamente la conversación.



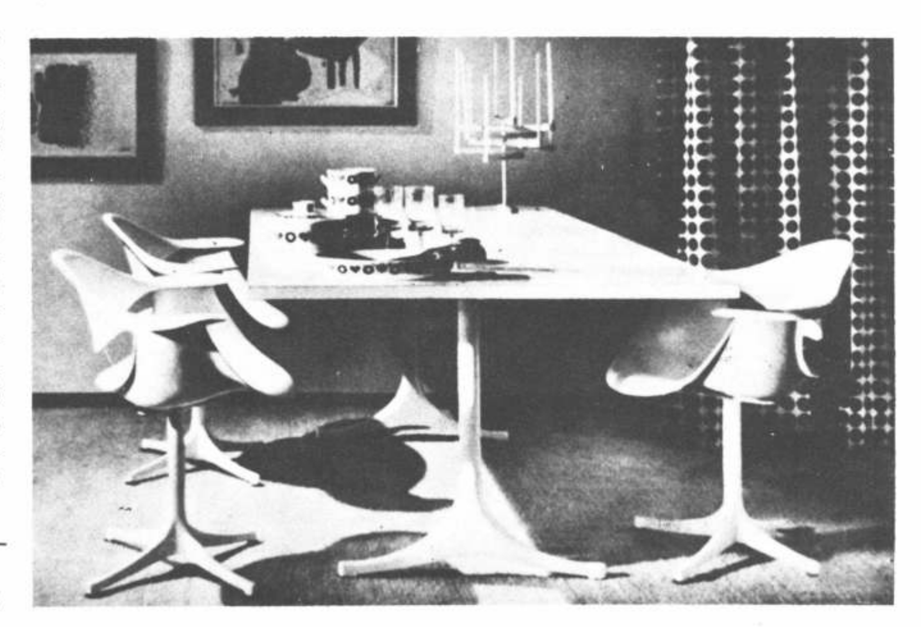
Silla de madera de la Colección Internacional de Herman Miller (G. Nelson)



Sillón Steel Frame (G. Nelson)



Sistema Action Office 1 (G. Nelson)



Sistema de Poliester moldeado (G. Nelson)

Informaciones

Tabiques modulares



Los paneles divisores admiten diversas variantes en su colocación. Aquí ésta se ha hecho en sentido horizontal y no vertical. (Marina, Decoraciones de empresas)



Combinación de panel ciego y vidriado (Marelde S.A.)

Los divisores de oficinas poseen ciertas ventajas: son colocados y retirados con facilidad, lo que permite adaptarlo a las necesidades del momento.

Su costo de construcción y de colocación, es relativamente moderado, lo que no implica grandes inversiones.

En espacios pequeños, en los que se necesitan, sin embargo, disponer de varios ambientes separados, su ubicación es fundamental. En grandes espacios, permiten una adecuada sectorización y privacidad de los usuarios.

No desmerecen la calidad estética del ambiente, ya que sus diseños son funcionales y de líneas actuales, que se adaptan a las necesidades de cualquier local destinado a trabajos de oficina, o similares.

Por lo general las estructuras divi**sorias están compuestas por pocos elementos constructivos, reduciendo al tiempo el montaje y el desmontaje; siendo el total de la estructura aprovechable, después de desmontada.**

Los divisores permiten el agregado de nuevos tabiques, sin movilizar los ya existentes, a no ser que se requiera una nueva división en planta.

En muchos casos los paños son desmontables, y cambiables, sin alternar la estructura que le sirve de base.

Admiten, sin problemas adicionales, cualquier clase de conductores eléctricos dentro de los perfiles de la estructura, pudiendose colocar en los **parantes tomacorrientes y llaves.**

En algunos casos, los paneles ciegos, pueden variar en su grosor, o los mismos ser intercambiados, con variaciones que van de los 20 mm a los 40 mm, con cámaras de aire o tratamientos semi-acústicos. Los paños vidriados admiten hasta 10 mm de espesor. También los paños vidriados pueden ser dobles, formando una cámara intermedia de aire, con un rendimiento semi-acústico apropiado.

Los resultados, en acústica, van del panel común, sin tratamientos especiales, que permite el paso del sonido, sin resistencia, hasta aquellos que poseen, por el material empleado, o por cámaras de aire formadas en los paneles, un cierto aislamiento. No mencionamos un aislamiento total, ni mucho menos. Se trata de atemperar los sonidos producidos en el interior del local, disminuyendo la posibilidad de que traspasen los divisores, e impedir molestias, a causa de fuertes sonidos provenientes del exterior, que son absorbidos en el material, o las cámaras de aire. Pero ni en uno, ni en otro son eliminados.

Se reconocen, por simple observación, varios tipos diferentes de paneles. Paneles vidriados: que pueden ser trasparentes o traslúcidos, siendo el primero compuesto por vidrio triple, sobre dintel, y el segundo por vidrio rayado, graneado, etc. Paneles opacos: hoja lisa, de línea, enchapada, compuesta por aglomerados, de láminado plástico, forrada, tapizada, etc.

Antes de referirnos a la forma en que están colocados estos diversos elementos, y sus combinaciones, debemos reconocer las partes del divisor:

Primeramente hay una estructura base, rectángular, sobre la que se apoyan materiales y separaciones internas del divisor. De arriba hacia abajo, encontramos la cabeza, cuya superficie, incluyendo el parante de la estructura base, llega hasta el dintel. Luego el sector central, hasta el **guardasilla, que no va más allá del zócalo (obsérvense los gráficos).**

Ahora bien, se puede realizar una combinación muy variada de estos elementos: Una sola hoja lisa, por ejemplo de enchapado de madera, desde la cabeza del zócalo. La misma hoja, pero con la cabeza de vidrio transparente, o siendo traslúcida, con la cabeza transparente. O la cabeza transparente, el cuerpo central traslúcido, y el guardasilla en la primitiva hoja de madera enchapada.

Tenemos así idea de las múltiples combinaciones que se pueden efectuar.

Mencionemos un poco las medidas: en cuanto a cobertura se refiere, el nivel guardasilla es 1,10 metros, aproximadamente, el nivel 2 metros y el nivel cielorraso.

El espesor de las placas puede variar, de 6 a 7 mm a 40 mm. El nivel 2 metros también reconoce otros nombres, como paño ciego, y abarca hasta el nivel de la cabeza, exceptuándola. Como medida de ancho sirve el de una puerta común, generalmente complemento de los divisores de oficina.

Los parantes que conforman la estructura base, por lo general, son de aluminio, aluminio extruído anodizado, o chapa de acero, entre las cuales la 16 es la favorita.

A su vez parantes en cruz griega permiten el encuentro de tabiques en los cuatro sentidos, sin el agregado de piezas suplementarias que modifiquen su simetría, y permitiendo su adaptación a cualquier tipo de espacios.

El anclaje puede realizarse sobre diversos cielorrasos y pisos, adaptandose a los accidentes dimensionales de las construcciones, por medio de sistemas que permiten la absorción de toda variación con absoluta rigidez.

Los paños, ya sean ciegos o vidriados, llevan burletes de goma, que absorben cualquier tipo de vibración.

Los travesaños horizontales son en forma de "H", en zócalos y dinteles, de aluminio extruido o chapa de acero 16.

Al ser el armado, por lo general, de tipo frontal, permite que alguna parte el paño que resultara afectado por daños, pueda ser retirado, independientemente del resto de la estructura.

Si se quiere evitar el uso de tapas para llaves, tomas, etc., se pueden colocar realizando un calado en un burlete de terminación del parante.

Una duda que puede surgir es si hay peligro de caída de parantes o paños: los actuales sistemas de anclajes han eliminado ese tipo de riesgos.

La guía, que es fundamental para el armado de la estructura, puede ser un perfil de dos componentes, o uno solo, continuo, que además hace las veces de porta zócalos.

Las puertas son un complemento casi obligado del divisor de oficina. Por supuesto quienes proveen y colocan unos, hacen lo propio con las otras.

En materia de puertas, su espesor suele ser de 4,5 cm, a no ser que se requieran medidas especiales. Se presentan provistas de tapacantos macizos, pivotantes de eje vertical, fijo a piso y placa dintel superior, enchapadas en madera, de jacarandá, peteribí, afromosia y otras, pintadas con esmalte sintético semimate o pintura poliuretánica, o enchapadas en laminado plástico. Se presentan provistas de cerraduras tipo "Sclage", con llaves de un lado y botón traba del otro.

Para la colocación —ya sea de los tabiques o de las puertas—, se tiene como cuidado de que ni tarugos, ni tornillos queden a la vista, entorpeciendo la estética general.

Estos tipos de sistemas divisorios de ambientes, son susceptibles de ser utilizados en oficinas, estudios, consultorios, empresas, hospitales, sanatorios, recepciones, locales de venta, etc., tanto en los sectores de jerarquía superior, así como en los sectores generales operativos, con simple modificación del tipo de materiales que componen los paneles divisorios, y por medio de las variadas alternativas modulares.

Los errores más usuales en la especificación y elección de tabiques modulares

Entrevistado el Arq. Mario Kálnay de DIMAAT S.A. opinó sobre los errores más usualmente repetidos por profesionales y empresas alrededor del tema tabiques.

En este recuento designaremos como "tabiques modulares" a los tabiques de construcción en seco compuestos de diversos tipos de placas y vidrios sostenidos en su lugar por estructuras de perfilería de aluminio, chapa de hierro doblada o madera.

1. La aislación acústica

De entre las varias ilusiones con que llega el arquitecto a la decisión de emplear tabiques divisorios, una es la de que proporcionan un adecuado servicio como aislantes acústicos. O que bastará con indicar en los planos que tales sectores llevarán aislación acústica, para que el futuro usuario tenga que utilizar el teléfono interno para averiguar si su vecino de despacho ha venido hoy o no.

Y lo más probable es que use el interno para pedirle al vecino que baje la voz.

La práctica certifica que no hay técnica posible, dentro de lo razonablemente económico, para hacer que un tabique modular preste una muy buena aislación acústica. Nos referimos a una aislación final, en los hechos y en el lugar de uso del tabique.

Uno de los artificios de promoción que puede hacer quien no tenga muchos escrúpulos, es el de garantizar tantos decibeles de amortiguación, acompañando esta afirmación con un certificado de cualquiera de los institutos habilitados al efecto, con las correspondientes firmas y sellos. Todo es cierto: La placa tal, colocada en tales condiciones en un recinto de prueba de tales características, demostró tales cualidades aislantes.

Pero esa misma placa, colocada entre parantes, perfiles horizontales, vidrios y puertas, sobre este piso, entre estas paredes y bajo este cielorraso, lo único que puede hacer es mostrarse. Y costar.

2. El "Telgopor" (El Poliestireno expandido)

Algo que, como arquitectos, nos tiene preocupados, es la cantidad de colegas que especifican poliestireno expandido (y algunas veces poliuretano expandido) como aislante acústico, confundiendo sus propiedades de aislante térmico — formidable — con las de aislante acústico — nulo —.

Y hay empresas que les hacen el juego, cuando en realidad, el único servicio que presta el poliestireno expandido en la composición de una placa es la reducción de costos para el fabricante.

3. El Laminado Plástico

Hace unos años, el laminado plástico se fabricaba en 1,4 mm de espesor. Tiempo después, para reducir costos en los casos de empleo vertical del laminado, donde no estaba sometido a abrasión, se comenzó a fabricar el "vertical", por entonces de 1 mm de espesor. No vale la pena contar toda la historia en detalle, pero la situación actual es que al común, para uso horizontal, hoy se lo llama "standard", "normal", etc. No se lo puede identificar más por un espesor que ya no tiene. Tampoco el "vertical" tiene hoy 1 mm.

Pero las subescalas siguen y hoy se pueden conseguir laminados de 5 y de 4 décimas de milímetro a precios reducidos casi proporcionalmente, sin hablar de las placas ya revestidas, con el mismo papel decorativo y terminación similar a la de los laminados, pero hecho todo esto a baja presión y con mucho menor resistencia resultante.

Nada de esto es pecado. Pero se torna inmanejable la competencia entre las pocas empresas que aclaran lealmente qué material están ofertando, y las que no lo hacen. Las diferencias de precios resultantes llegan a ser abismales.

4. El Enchapado en madera

Ante una especificación determinada, como por ejemplo "enchapado en cedro", los caminos que pueden seguir las diversas empresas son:

a) Comprar placas preenchapadas en cedro, de calidad generalmente inferior (salteño, misionero o brasileño) y simplemente cortarlas a las medidas requeridas. Es, por mucho, el camino más económico. Pero da tabiques con chapa pobre y sin ningún tipo de continuidad de veta, a veces ni siquiera entre el paño inferior y el paño superior de un mismo módulo. Dios sabe porqué, es la situación que se da en casi todas las licitaciones públicas.

b) Comprar la chapa necesaria, toda de una misma "viga" (del mismo árbol, no de varios ejemplares) y enchapar. De esta manera, toda la obra va a tener, al menos, un mismo tono. Y, dependiendo de la seriedad de la empresa, la chapa podrá ser de un buen cedro paraguayo, y ser bien seleccionada.

c) Con buena chapa de cedro paraguayo, desarrollarla enchapando las placas y puertas, previamente numeradas, combinándola de tal modo que haya continuidad del dibujo de las vetas en cada uno de los ambientes. El solo trabajo de preparación y programación de las chapas puede llegar a costar más que el material ya terminado del caso "a".

Ante tal disparidad de calidades posibles, para cualquier compulsa seria de ofertas, la especificidad del tipo de enchapado debe ser absolutamente precisa. Y esto, cualquiera sea la calidad buscada.

5. Los espesores de placas

Respondiendo aparentemente a deseos de mayor aislación acústica, suelen aparecer en planos y pliegos espesores arbitrarios de placas (35, 40, 44, 50 mm), "compuestas de dos placas de aglomerado de 5 ú 8 mm, con aislación de lana de vidrio o telgopor". A veces uno se pregunta por qué no le agregan arroz integral, hilo cadena o "gardol".

Evidentemente va a ser más aislante una placa maciza de 40 mm que una maciza de 20 mm de espesor. Pero no pasará lo mismo si la primera está formada por dos hojas de hardboard o de aglomerado de poco espesor y 30 ó 35 mm de poliestireno expandido.

Y si se trata de poner lana de vidrio entre ambas caras, el excelente comportamiento acústico de ese material se verá anulado por el reticulado interno de listones, necesario para darle consistencia a la placa. Los puentes acústicos formados por esos listones, por el bastidor perimetral y por la perfilería estructural del tabique, echan por tierra cualquier buena intención aislante.

6. La sobreespecificación

Lo que casi siempre pone bajo sospecha la solidez de contenido del colega proyectista es la sobreespecificación. El superpliego.

Comienza siempre por un breve tratado de metalurgia, con los porcentajes exactos de magnesio, manganeso y silicio que deben entrar en la aleación de aluminio, sigue precisando en todos sus pasos los métodos de verificación del espesor de la capa anódica (como si la perfilería fuera a estar sometida a algún proceso más corrosivo que el plumero del ordenanza) y otros detalles por el estilo. La gran mayoría de esas especificaciones podrían haber sido obviadas.

Pero no se le presta atención a esas precisiones que sí garantizarían una obra de calidad y una competencia leal entre oferentes, como los temas tratados en los puntos 3 y 4.

Desgraciadamente no se cotizan ya esas viejas pautas morales gracias a las cuales bastaba con especificar "los trabajos se realizarán de acuerdo con las reglas del arte".

7. El tabique porque sí

Para que se justifique el uso de tabiques modulares, por lo menos se debe estar ante un proyecto con varias opciones de distribución, de modo que, ante fallas de la variante elegida o ante cambios de organización o de sistemas de trabajo, se pueda pasar fácil y económicamente a otra distribución.

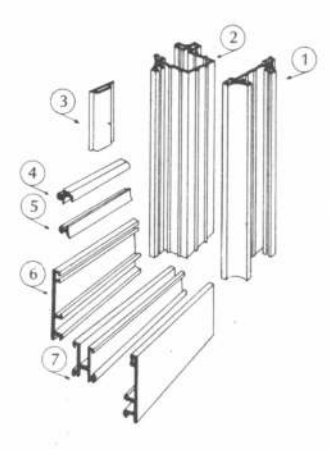
Pero es llamativo el número de proyectos —especialmente en casos de oficinas de poca superficie—, que tienen especificado como tabique modular un cerramiento que no tiene ninguna otra opción que ser puesto en una precisa ubicación. Este tabique así, sólo, sin parentesco alguno con el resto de los tratamientos de ese ambiente, parecerá más el producto de la capacidad de convicción de un vendedor de tabiques que el de la sesera de un buen arquitecto.



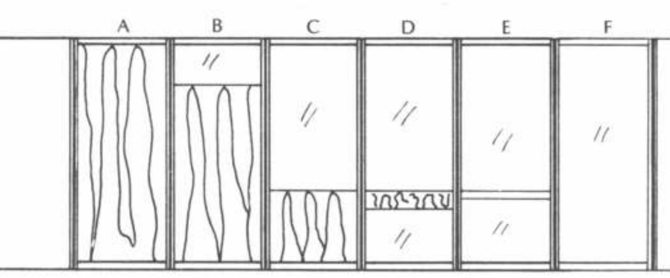
En esta ambientación se prefirieron paneles ciegos hasta el dintel, y una parte superior vidriada y transparente. Permite, en un mismo ambiente, conseguir oficinas con privacidad. (Marina, decoraciones de empresas).



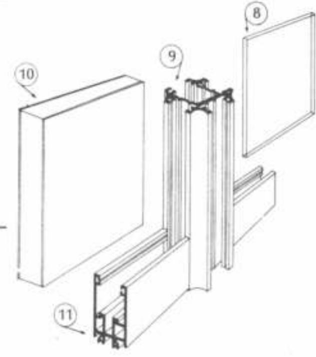
Los anchos de los paños utilizados en los divisores puede ser variable, como su ubicación, así podemos obtener un dintel más ancho, o paneles de diferente tamaño. (Pivot).



1 - Tapa de Parante; 2 - Cuerpo de Parante; 3 - Burlete E.P.T. Faja; 4 - Burlete E.P.T. p/vidrio; 5 - Burlete E.P.T. p/placas; 6 - Zócalo; 7 - Guía Portazócalos.



A - Paño ciego; B - Paño ciego (2,10 m de altura) más vidrio; C - Antepecho (0,90 m de altura) más vidrio; D - Guardasilla y vidrio; E - Paño vidriado con zócalo dintel; F - Paño vidriado.



8 - Vidrio; 9 - Parante armado; 10 - Placa; 11 - Guía Portazócalos Armados.

F.A.U.

En la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires fue creada la carrera de postgrado de Preservación, Conservación y Reciclaje del Patrimonio Monumental Urbano-Rural, de 3 años de duración más 1 de tesis.

La medida fue dispuesta por Resolución N° 736/80 del Rectorado de la Universidad y apunta a satisfacer la necesidad de contar con nuestro medio con técnicos idóneos, en cantidad adecuada para detener el deterioro creciente y rescatar la calidad ambiental del entorno urbano y rural.

Este curso, que se dicta en el Centro para la Conservación del Patrimonio Urbano-Rural con sede en la referida Facultad, es la culminación de cinco años de activida planificada, concretada con el apoyo de experto locales, gobiernos extranjeros y organismo especializados, particularmente el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), que formó y adiestró al cuerpo docente auxiliar local que se desempeñará en el curso.

El Arq. Jorge O. Gazaneo, Vicepresidente del ICOMOS Internacional, Presidente del Comité Argentino del ICOMOS y Director del Instituto de Arte Americano "Mario J. Buschiazzo", de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (UBA), ha venido desarrollando tareas tendientes a la organización y coordinación de los estudios, como así también labores en organismos extranjeros similares que permitieron concretar el curriculum de esta nueva especialidad. Contará con la colaboración de un equipo de profesores de reconocida actuación en nuestro medio y la participación de profesores invitados quienes de acuerdo a su especialidad y actuación a nivel nacional e internacional se incorporarán el dictado del curso.

Tiene como objeto capacitar a los futuros especialistas en cuanto a:

Detectar los desajustes ambientales en la fábrica de los edificios y sus sitios de emplazamiento, centros históricos o antiguos, procediendo a diagnosticar los desajustes, indicar y dirigir los operativos de rescate, planificar yproyectar el reciclaje de los bienes y áreas involucrados y verificar el cumplimiento de las normas que se propongan para que perduren y a la vez se enriquezcan las condiciones de vida en el medio, motivo de la intervención.

Capacitar en el uso de recursos técnicos y científicos, como así también del equipo diseñado para ese fin, con la concurrencia de aspectos sociológicos, económicos, ecológicos, históricos, de planificación, restauración, conservación, arqueológicos y estructurales, patológicos, de inventario y registro.

Para cursar la carrera se requiere ser graduado universitario con título de arquitecto, con no más de diez años de recibido y afinidad con la especialidad, demostrada a través de la evaluación de ingreso. Los graduados universitarios con título de ingeniero civil, abogado, conservador de museos (nivel terciario) o arqueólogos podrán cursar materias vinculadas con sus respectivas especialidades.

La carrera se desarrollará en tres cursos anuales, dividido cada uno de ellos en dos términos, complementándose con un cuarto curso de tesis. La duración total será de 1812 horas. Quienes completen los dos primeros cursos, con un año totalizado de práctica efectiva intermedia bajo la supervisión de los profesores del Centro, podrán solicitar el título de "Conservador de Edificios".

La aprobación total de la carrera habilita para obtener el diploma de Arquitecto Especialista en Preservación, Conservación y Reciclaje del Patrimonio Monumental Urbano-Rural. Los graduados de las otras disciplinas —abogados, ingenieros civiles, conservador de museos, arqueólogos— recibirán certificados según las materias

Premio

"Arquitecto ENRIQUE VALIENTE NOAILLES" para obras de arquitectura de acuerdo con las condiciones que a continuación se detallan:

1. Edificios destinados a realizar oficios religiosos de la litirgia católica, tales como catedrales, iglesias y capillas.

2. El lugar de entrega de los trabajos será en Cerrito 1154 piso 6°, Capital.

3. Los trabajos deberán ser entregados antes del día 4 de octubre de 1981 y el jurado dará su veredicto dentro de los 30 días corridos subsiguientes.

4. El proyecto será una obra realizada dentro del territorio nacional en los últimos cinco años y habilitada al culto o proyectada y no realizada, debiéndose especificar el emplazamiento de la misma.

5. Los trabajos deberán ser acompañados por sobre cerrado y lacrado en el cual se especifique los datos personales del o los autores responsables del trabajo.

6. La presentación, en el caso de ser un anteproyecto será una perspectiva interior y otra exterior, y en el caso de ser obra realizada la perspectiva podrá ser reemplazada por fotografías. El conjunto de planos de plantas, cortes, elevaciones y demás elementos gráficos, serán en la escala adecuada para dar la expresión general de la obra propuesta, sus alcances y particularidades. Acompañarán memoria descriptiva, presupuesto global y todo otro elemento accesorio concurrente al mismo fin.

7. Los participantes deberán ser profesionales arquitectos con título habilitante que se podrán presentar en forma individual o por equipos.

8. Los originales y los sobres serán numerados por el Jurado, correlativamente por su orden de presentación.

9. El Jurado está integrado por los arquitectos: Federico Ruiz Guiñazú, Luis Vernet y Rodolfo J. Berbery.

10. La resolución del jurado será definitiva e inapelable y dispuesta por mayoría de votos.

11. El original de la obraq no podrá ser alterado ni modificado por el autor. Las obras no premiadas deberán ser retiradas por sus autores dentro del plazo de noventa días de conocido el fallo del jurado. Después de ese lapso no habrá derecho a reclamación y la Asociación procederá a destruirlas.

12. En caso de impedimento de alguno de los miembros del jurado, la Asociación podrá reemplazarlo sin previo aviso a los concurrentes.

13. PREMIO: Será de $ 10.000.000 (Diez millones) en efectivo, una medalla de oro y doploma.

14. El trabajo premiado será expuesto por la Asociación en su XIII Salón de Arte Sagrado, que se inaugurará en la galería Wildenstein en el mes de noviembre de 1981.

15. El Jurado se reserva el derecho de declarar desierto el PREMIO.

16. La Asociación podrá exponer todos los trabajos presentados en un lugar público de la Capital Federal, decisión que tomará simultáneamente con el otorgamiento del premio. En tal caso, el plazo para retirar los trabajos correrá a partir del cierre de dicha exposición.

Jornadas

Del 15 al 18 de septiembre de este año se realizará las primeras "Jornadas nacionales de trabajo sobre técnicas y evaluación de conjuntos habitacionales". Dicho evento es organizado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Rosario y cuenta con el auspicio de la Secretaría de Estado de Desarrollo Urbano y Vivienda.

OBJETIVOS:

a) Reunir a un grupo de estudiosos del tema de evaluación de conjuntos habitacionales para que presenten sus desarrollos teóricos y/o prácticos, para ser juzgados por sus pares y enriquecidos por las críticas, permitiendo así perfeccionar las herramientas existentes y dar origen a nuevas propuestas de evaluación y diseño.

b) Dar continuidad e institucionalizar la evaluación de conjuntos habitacionales. Esa continuidad implica reconocer a la vivienda, en sentido amplio, como un proceso espacio-temporal que constituye para el individuo, la familia y la comunidad toda, UNA BUSQUEDA DEL PLENO POTENCIAL FISICO, PSICOLOGICO, SOCIAL, ECONOMICO Y CULTURAL. Parte de un estado mínimo,

que sólo satisface necesidades biológicas básicas, hacia niveles cada vez mayores de calidad de vida.

Trabajos a presentar

La extensión de los mismos, por carilla a doble espacio en hojas IRAM (21 x 29,7 cmts.), no será menor a 10 carillas ni mayor a 20. Los elementos a tener en cuenta, tentativamente, para su aceptación, serían los siguientes: tema; claridad; posibilidades de aplicación; extensión dentro de los límites establecidos; y presentación dentro de término.

Fechas de recepción de trabajos:

Del 22 de junio al 10 de agosto de 1981.

Inscripción:

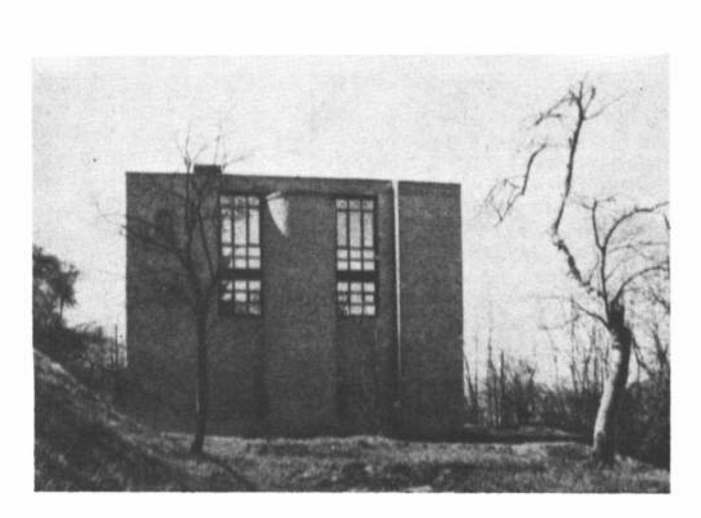
Los trabajos aceptados implican la inscripción automática del o de los autores. Los observadores podrán enviar su solicitud hasta el 24 de julio de 1981, siendo de U$S 20 el derecho de inscripción.

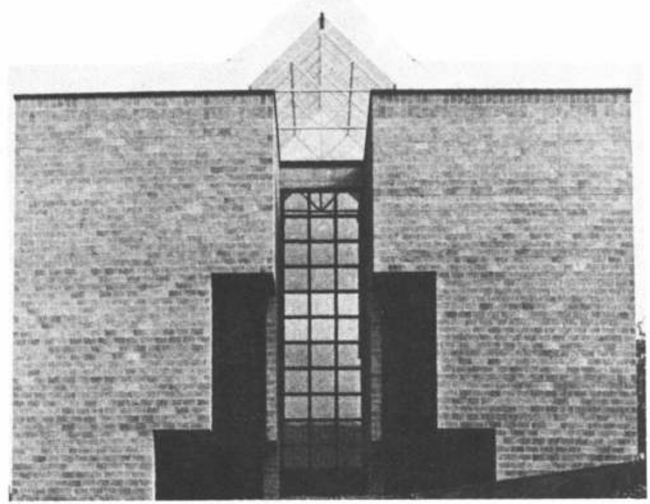
Información complemntaria:

Dirigirse al Arquitecto Carlos Alberto Abalerón - Facultad de Arquitectura de la U.N.R. - Berutti 2121 - 2000 Rosario - República Argentina.

Aclaración

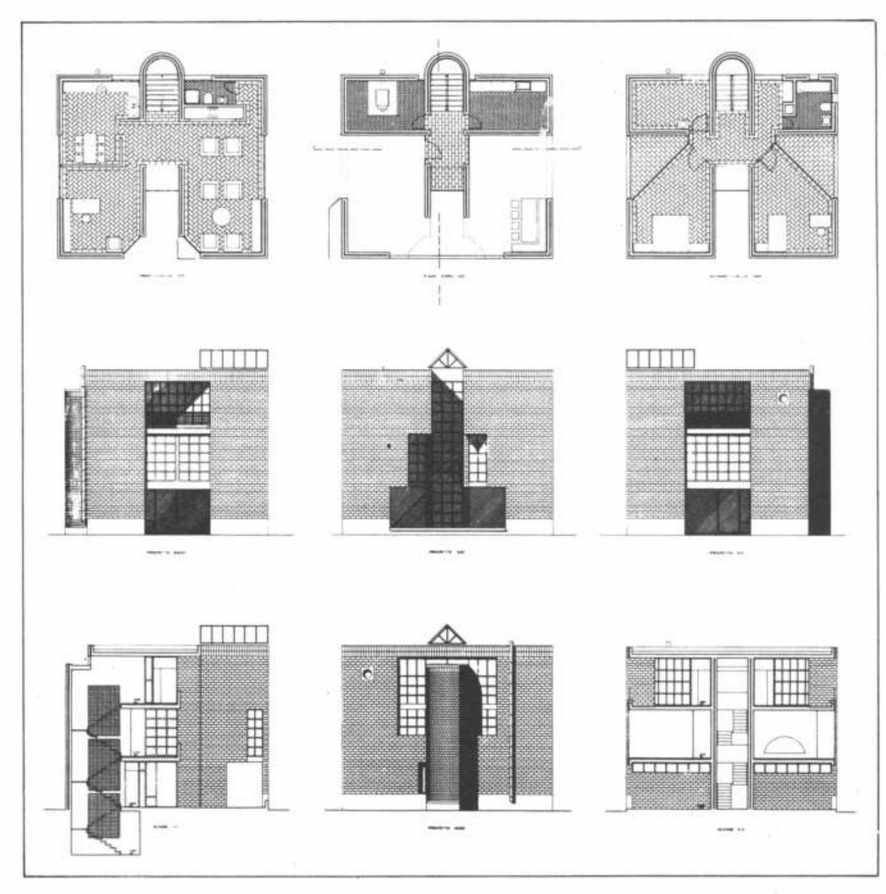
En nuestra edición anterior número 513/14 en la sección Arquitectos Argentinos en la Consulta Internacional para la Remodelación de Les Halles de París se cometió un error al publicar la autoría de un trabajo, ya que no se mencionó a los arqs. D'Angelo y Larreguy que participaron conjuntamente con los arqs. Ezcurra, Diaz y Hilger.





En el número 58 de la Revista Ottagono, en un artículo escrito por Carlo Santini sobre la obra de Mario Botta, aparece documentada parte de la producción de este arquitecto. Figuran así la casa unifamiliar en Riva San Vitale, construida en 1973, la casa de Ligornetto (1977-78) y la casa en Pregassona de 1979 (realizadas en colaboración con el arquitecto Rudy Huzniker) que aquí documentamos.





Argentino C. Central
Franqueo Pagado Concesión Nº 291
Tarifa Reducida Concesión Nº 1089